

COMMENTAIRE COMPOSÉ DE LITTÉRATURE ANGLAISE ET COURT THÈME

Anne-Marie Miller-Blaise, Florence Schneider

Coefficient 3. Durée 6 heures

Statistiques

La session 2016 proposait pour la seconde fois une épreuve conjuguée de commentaire de texte et de court thème. Si certains candidats avaient semblé écarter cette épreuve nouvelle l'année dernière, le jury a pu constater avec plaisir qu'ils ont été plus nombreux cette fois-ci : on passe en effet de 55 à 64 candidats inscrits, et 61 présents, sans aucune copie blanche. Toutefois, la moyenne de cette épreuve est en légère baisse, passant de 10,1 en 2015 à 9,8 cette année.

Ce léger tassement est en partie dû à un commentaire globalement moins bien réussi. Si le jury regrettait l'année dernière que certains thèmes n'étaient pas au niveau de ce que ce type de concours est en droit d'attendre, il souligne cette fois combien la traduction a été généralement assez bien réussie, avec une moyenne de 05,2 sur 10. Il se félicite du nombre restreint de barbarismes et de contre-sens, et de l'attention particulière portée, dans de nombreuses copies, aux problèmes de traduction « classiques », posés par le passé simple et l'imparfait, aux différentes occurrences du « on », ou aux questions de registre... Nous y reviendrons. A l'inverse, les commentaires composés ont souvent été moins convaincants que ceux sur *Richard II* de Shakespeare l'année dernière. La moyenne de cet écrit est de 09,5/20, et le jury n'a pas cette fois-ci attribué la note maximale de 20. La meilleure copie a obtenu 19 et une douzaine de copies n'a pas passé la barre de 05 sur 20, montrant que certaines techniques de commentaire n'étaient pas encore acquises et que certains termes de techniques ou de narratologie (ceux liés à la focalisation entre autres) n'étaient pas toujours maîtrisés.

Le commentaire

La maîtrise de la langue

Certaines très bonnes copies ont su dégager les enjeux du texte, dans une langue parfaitement maîtrisée, avec un vocabulaire précis qui permettait d'envisager les questions de

style – les polysyndètes, par exemple, dans la longue description centrale de Miss Havisham par Pip – de structure, ou de focalisation. A cet égard, on ne saurait trop recommander aux candidats d’être au point sur les questions liées aux différentes focalisations ; dans de nombreuses copies la terminologie est floue ou erronée, et amène par exemple à écrire que le passage est en focalisation interne puisque le narrateur est omniscient et qu’il connaît toutes les pensées et les peurs de Pip. La précision lexicale est de rigueur aussi si l’on veut bien dégager les enjeux de narration, de récit complexe à la première personne, où Pip se dédouble entre héros enfant et narrateur adulte commentant son enfance, avec ironie et tendresse.

Toutefois, le jury insiste cette année particulièrement sur le niveau de langue. De nombreuses copies n’étaient pas écrites dans un anglais satisfaisant, vu ce qui est attendu dans ce concours. Certaines graves fautes ont été récurrentes cette année : fautes de temps (avec des mélanges incessants de présent et de prétérit), des difficultés sur les questions indirectes (entre autres dans l’annonce du plan) ou sur les gérondifs saxons (« *the Miss Havisham’s room »), sur les déterminants (« in *the line 19 », « taken from *the chapter 8 », « *this descriptions », « she wants to stop *the time ») ou sur les passifs mal maîtrisés ou assortis de participes passés fantaisistes (« she is *sticked in her room », « cannot be *feeled », « some problems can be *observe », « his fear can be *relativize », etc). Plus un texte ou un auteur est connu, plus il s’agira pour les candidats de se démarquer par la finesse de leur analyse (par opposition à une récitation de connaissances) et la qualité, ou même l’élégance de l’expression en anglais.

La fonction de l’introduction

L’année dernière, l’extrait d’une pièce historique de Shakespeare, *Richard II*, avait amené certains candidats à un excès de contextualisation. Cette fois-ci encore, l’extrait choisi provenait d’une œuvre très connue, et certaines copies ont passé trop de temps dans leur introduction à citer une liste de romans de Dickens, ou à résumer *Great Expectations*, sans que le lien entre ces remarques générales et leur propos développé ensuite n’apparaisse. Le jury rappelle combien il est important d’élaborer une introduction qui ne soit certes pas trop abrupte, mais qui, avant l’annonce de la problématique et du plan, oriente déjà l’optique de l’analyse et ne se résume pas à des généralités convenues. Ainsi, une réflexion sur le paratexte, sur la date entre autres (deuxième moitié du XIXe siècle) pouvait introduire une

réflexion sur les genres gothique ou réaliste, et sur les tensions entre ces modes d'écriture, visibles dans le texte. La date pouvait permettre aussi d'envisager les enjeux de pouvoir et de classes sociales, centraux dans des textes comme celui de Disraeli, *Sybil or the Two Nations*, paru en 1845, peu de temps avant *Great Expectations*, et sous-jacents dans l'extrait à l'étude. Certaines copies avaient choisi de placer leur introduction sous le signe d'études critiques, celles de Thomas Pavel par exemple, pour dégager entre autres, la dimension morale de l'œuvre de Dickens ou le jeu entre réalisme, théâtralité et vérité romanesque qui structurait en partie le passage. Envisager la forme de la publication de cette œuvre pouvait permettre par ailleurs de souligner combien écrire sur un rythme hebdomadaire dans le magazine *All the Year Round* impliquait un art abouti du suspense, élément central lui aussi de l'extrait.

Le choix du plan

La question du développement amène régulièrement celle de la structure du commentaire, et entre autres, celle du nombre de parties. Si le jury souligne combien une pensée binaire, de simple comparaison ou d'opposition, ne peut en aucun cas être satisfaisante, il insiste également sur l'équilibre entre les parties. En effet, le commentaire étant désormais assorti d'un court thème, les candidats ont parfois donné l'impression de « bâcler » leur troisième partie. D'autres semblaient n'avoir conçu de troisième partie que par habitude ou réflexe, sans que celle-ci ne vienne naturellement comme aboutissement d'une logique explicative.

La question du choix entre commentaire linéaire ou composé se posait moins naturellement que lors d'explication de poèmes, et rares ont été les candidats à opter pour le premier. Il convient de rappeler que les deux commentaires sont possibles mais qu'il faut clairement annoncer la stratégie explicative, dès l'introduction et que le commentaire linéaire amène souvent à de la paraphrase, à de la répétition et à une difficulté à hiérarchiser les idées.

Enjeux et développement

Comme beaucoup de textes de Dickens, ce passage illustre les talents de description de l'auteur et son acuité aux plus menus détails. L'écriture de Dickens ne peut se réduire, pour autant, à du pur réalisme : le détail lui sert bien souvent à brosse avec art des caricatures, révélatrices des traits et travers sociaux contemporains. Insérés dans un halo trouble d'ombre ou de lumière, ses peintures affutées confinent en même temps au fantastique ou à une inquiétante étrangeté, d'où la réputation de Dickens pour son *romantic realism*. Dans le passage qu'il était donné aux candidats de commenter, le lecteur est invité à suivre le jeune

Pip dans un voyage initiatique, depuis l'entrée de service dans la maison de Ms Havisham, à travers un dédale obscur de couloirs, jusque dans la chambre de la vieille dame, espace clos et comme sacralisé où se joue le rite de passage de Pip et se rejoue le rite à jamais inachevé du mariage avorté de Ms. Havisham. Le jeu sur le clair-obscur, l'irréalité d'un lieu qui n'est éclairé qu'à la bougie, et la découverte oculaire progressive qui est faite de cette maison mystérieuse (avec l'usage constant de verbes de vision), construit de façon inhérente au passage le suspense, moteur de la narration dickensienne. La flamme de la bougie éclaire d'une lumière presque chimérique tel ou tel objet, le faisant briller ou milieu des ténèbres comme pour mieux signaler sa valeur symbolique (qu'il s'agisse de la couronne de fleurs, de la montre qui ne marque plus le temps, ou du livre de prières) et lui conférer un miroitement (« sparkle ») qui suscite une dangereuse curiosité. Dickens joue de l'esthétique grotesque qu'il hérite de la tradition gothique. Non seulement faut-il à Pip franchir différents espaces qui rappellent les contreforts du château en ruine du roman gothique, mais toute chose semble avoir subi une sublime et effrayante déformation : mariée ridée et grimaçante, squelette sous le voile virginal, couleurs déteintes, et fleurs fanées. Le tableau ressemble étrangement à ces peintures de vanités du dix-septième siècle dont chaque élément désigne à la fois le lustre, la beauté, et la perte de cette splendeur, pour devenir en fin de compte un *memento mori*. Dans le miroir où se mire la vieille dame, c'est bien une rencontre avec le portrait de la mort que fait le jeune Pip. Dickens, cependant, conjugue à sa lugubre peinture et à ses emprunts aux gothiques, une tonalité burlesque, se moquant dans le même temps des modèles qui l'inspirent, comme l'indique la litote, ligne 22, « less splendid than before », ou le terme de « trinkets » qui déconstruit le brillant des « bright jewels ». Au lieu d'un monstre, fantôme, revenant ou assaillant, c'est une vieille dame toute desséchée qui se tient cachée au plus profond du labyrinthe.

Le passage est régi par le jeu : jeu de Dickens, qui reprend et module à sa guise des traditions littéraires, mais aussi, jeu plus ou moins conscient de la part du jeune Pip. Bien qu'orphelin peu éduqué, il sait manier les règles de politesse et les petits mensonges que celles-ci imposent (« I regret to state that I was not afraid of telling the enormous lie comprehended in the answer « No. »). Contrairement à la « damsel in distress » du roman gothique, le jeune Pip a les pieds sur terre. Au moment où se dessine l'acmé sentimental du passage (« What do I touch ? » / « Your heart. » / « Broken »), Dickens introduit le divertissement : « I want diversion...Play », chose déjà faite en réalité puisque Pip a joué la comédie en faisant semblant qu'il n'avait pas peur et a déjà, par le jeu sur la temporalité qui fait se superposer la voix de Pip enfant et de Pip narrateur, régalé le lecteur de son récit.

Dickens a recours à une focalisation interne, qui lui permet de ménager les effets de surprise, mais aussi à une narration à la première personne *a posteriori* : ce brouillage et décalage temporels introduisent une distance ironique, signalée plus haut, sans ôter complètement la délicieuse (mais non aveugle) naïveté de Pip. Bien que le texte marque à plusieurs reprises son étonnement, ses craintes, ou ses hésitations (« more in shyness than politness », l. 6 ; « I cannot say », l. 17 ; « avoiding her eyes », l. 45 : « I should have cried out, if I could », l. 38-39), Pip fait surtout preuve d'un incroyable sang froid et d'un bon sens, fondé sur l'observation et un empirisme sensoriel grâce auxquels il dégage un ensemble fort utile d'informations : « I noticed » (l. 2), « I saw » (répété à de nombreuses reprises), « I supposed from the furniture ».... Dès le début, d'ailleurs, il est « uncomfortable » mais seulement « half afraid » (l. 9).

Ces qualités lui donnent toutes les ressources nécessaires pour transformer cette scène de vanité et de soumission sociale (la vieille bourgeoise souhaite que le pauvre orphelin la divertisse ; la bonne se montre dédaigneuse avec le jeune va-nus-pieds) en une expérience positive d'éducation, d'émancipation, et de découverte de soi. Ce que Pip voit est un spectacle, une savante mise en scène, dans laquelle Miss Havisham est à la fois une héroïne tragique et l'actrice d'une comédie sociale. Mais Pip en débusque tous les mécanismes pour mieux se les approprier et les transformer, à la fois par l'art du comédien qu'il est déjà enfant et le brillant narrateur qu'il devient ensuite, un autre genre de comédie, où les hiérarchies sociales peuvent être dépassées par le *self-made man*. Le registre et la construction théâtrale du passage était un élément central de cet extrait, mais il a malheureusement été moins souvent exploré que le suspense, la temporalité suspendue, et l'habile dédoublement de la voix et du point de vue. Trop de copies sont restées prisonnières de la teneur descriptive du passage, qu'elles ont reproduite, au lieu de se faire plus analytiques.

Dans les meilleures copies cette théâtralité de l'écriture dickensienne constituait souvent le dépassement d'une analyse trop binaire ailleurs. Dans l'une des toutes meilleures copies, par exemple, le candidat s'est penché, dans un premier temps, sur le portrait de Miss Havisham tel qu'il était filtré par le jeune Pip pour montrer la complexité d'une narration subjective dans laquelle la tonalité du texte n'était cependant pas contaminée par la noirceur du tableau et les frayeurs de l'enfant. La deuxième partie était centrée ensuite sur les jeux qu'entretenait le narrateur avec son lecteur et la dimension dialogique du passage. La troisième partie, enfin, montrait que ce passage était moins une description ou un portrait que la mise en scène d'un portrait (ou la mise en scène du processus descriptif) et que Pip, qui rentrait d'abord en coulisse par la petite porte de côté, en devenait progressivement l'acteur

principal, déconstruisant ainsi de l'intérieur la prééminence du portrait de Miss Havisham. Le miroir signale ainsi non seulement la peinture de vanité mais aussi le jeu métatextuel par lequel le récit trouve son origine. Une autre très bonne copie a, plus classiquement, fait ressortir avec finesse les éléments inquiétants et gothiques de la description dickensienne, mais tels qu'ils sont enchâssés dans ce regard retrospectif du narrateur. Elle s'attardait ensuite sur le dévoiement de ce genre littéraire par la comédie et la parodie (processus de *debunking*). La troisième partie mettait en lumière la question de l'identité et montrait comment le temps de la narration était suspendu afin que l'identité de Pip puisse être « performée » dans ce moment théâtral de latence. Si l'aspect social du passage pouvait être utilisé à bon escient pour développer plus avant cette question de l'identité dans la trajectoire de Pip, il était en revanche fort maladroit de séparer analyse sociale et analyse littéraire du passage, tout comme il fallait éviter de séparer de façon trop binaire le portrait de Pip de celui de Miss Havisham, ou encore de polariser son approche en suivant un modèle trop antithétique, du type « death vs. life ». Les 18% de copies ayant obtenu 14 et plus montraient qu'il était possible de faire un commentaire, sinon complètement original, au moins fin et subtil sur un texte aussi connu du corpus littéraire anglais.

Le thème

Le thème, bien qu'apparemment plus facile lexicalement que le texte de Julien Gracq proposé en 2015 et plus réussi, a néanmoins permis au jury d'évaluer très clairement le niveau de langue des candidats. Le texte de Joseph Kessel, extrait des *Mains du miracle* (1960), contenait des difficultés types de traduction, auxquelles ceux qui s'étaient exercé au thème tout au long de l'année et qui se sont véritablement familiarisés avec les structures et idiomatismes de la langue cible devaient avoir les moyens de répondre de façon convaincante. D'un niveau lexical tout à fait abordable, il permettait de vérifier la bonne maîtrise de la part des candidats des temps et aspects du passé en anglais (prétérit, *present perfect*, *past perfect*), de la traduction de « depuis » et des temps associés, de la ponctuation du dialogue, de la traduction du pronom personnel « on », de l'usage des majuscules dans les adjectifs dérivés de noms propres (« finlandais » > « Finnish »), de la gestion des titres dans une tierce langue et des registres écrits et parlés...autant de points méthodologiques et grammaticaux qui sont en principe bien balisés par la formation en classe préparatoire et qui se doivent d'être acquis de la part de tout angliciste à ce niveau d'étude.

Le jury s'étonne tout de même du niveau des thèmes les plus faibles qui contiennent de très grossières erreurs de grammaire et de syntaxe de la part de candidats qui prétendent à l'entrée dans une grande école. Il félicite en revanche les candidats qui ont su faire une gestion impeccable du temps qui leur était imparti pour mener de front les deux exercices du commentaire et de la traduction.

Proposition de traduction :

When they were at last in possession of / when they finally had in hand the indisputable piece of evidence¹ that / the indisputable proof that the doctor had been² a Finnish citizen for³ over twenty years, the policemen / police officers suddenly looked quite silly and the one that had been the most aggressive also showed himself / turned out to be the most slavishly apologetic / the most slavishly profuse in apologies⁴.

“Do forgive us / We are awfully sorry⁵, Herr⁶ Doctor,” he said, “it wasn't / isn't our fault; we were misinformed and were assured⁷ that you were a German doctor / physician.”

“I also have a German medical degree / I have a medical too,”⁸ Kersten said, but I am Finnish⁹ above all / mostly Finnish and even a Medizinärat¹⁰ in my own country. Would you like / care to see that document as well?¹¹

¹ « Evidence » est non-comptable.

² La mesure du temps étant faite dans le passé pour une période antérieure de vingt ans, il était nécessaire ici d'avoir recours au *past perfect*.

³ « Depuis » se traduit par « for » puisqu'il s'agit d'une durée.

⁴ Le calque de structure pourtant impossible de « servile en excuses » a été une erreur trop fréquemment commise.

⁵ Il fallait veiller ici à adopter la ponctuation propre au dialogue en anglais et non pas calquer les tirets du dialogue en français. Ce nouveau paragraphe posait aussi la question des registres et, bien que la langue ne soit pas familière, elle est tout de même parlée : les techniques d'adaptation sont dans ce cas à privilégier plutôt qu'une traduction terme à terme.

⁶ Les titres se conservent traditionnellement dans la tierce langue, surtout lorsque ceux-ci sont susceptibles d'être connus du lectorat potentiel.

⁷ Le « on » se traduit avantageusement par une voix passive ici. C'est la seule solution pleinement convaincante puisque l'entité reste inconnue, même si elle relève sans doute de la hiérarchie policière. Un *they* non défini était trop général et un peu trop familier sur le plan du registre.

⁸ Le jury a remarqué (et regretté) des fautes sur la position des adverbes *also* et *too* dans de trop nombreuses copies.

⁹ Les adjectifs dérivés de noms propres prennent une majuscule en anglais. Les noms de pays et de nationalités devraient être parfaitement maîtrisés des candidats.

¹⁰ Le titre étranger se conserve, par convention, dans la tierce langue. Sa spécificité était signalée aux candidats.

“Oh, no, that’s / that will quite unnecessary,”¹² the policeman exclaimed, as if¹³ somewhat crushed / overcome with the importance of his title / as if overpowered by the / his impressive title. “There is nothing more for us to do here / We have no reason to stay. We are so sorry / We are awfully sorry / Do forgive us.”¹⁴

¹¹ Les traductions littérales de cette dernière phrase étaient souvent peu élégantes et idiomatiques, sans être forcément fausses grammaticalement. Le jury encourage les candidats à penser davantage en terme d’équivalences pour tout ce qui relève de la conversation. Le registre choisi dans le dialogue n’indiquait pas toujours suffisamment la déférence adoptée face à des policiers.

¹² Le jury a noté beaucoup de contresens ici, résultant de calques : **Oh no, please*, qui a le sens de « Oh, non, surtout pas, s’il-vous-plaît ».

¹³ On utilise *as if* ici car il y a ellipse, avant le participe passé, du verbe conjugué (*as if he were / was overcome...*). Bien qu’utilisé à l’oral dans des structures similaires, *like* est techniquement incorrect.

¹⁴ Une fois de plus, le calque (**A thousand sorries / excuses*) était absolument impossible ici. Il fallait trouver une expression équivalente, de même registre (c’est-à-dire assez soutenu).