COMMENTAIRE COMPOSÉ DE LITTÉRATURE ANGLOPHONE ET COURT THÈME

Véronique Béghain, Aurore Clavier

Coefficient : 3

Durée : 6 heures

STATISTIQUES ET REMARQUES GÉNÉRALES

La tendance amorcée depuis quelques années se confirme cette année encore : le nombre de candidat.e.s ayant choisi de composer sur l'épreuve de commentaire et court thème demeure en effet presque identique à celui de 2023, mais toujours nettement inférieur à celui des années précédentes. Lors de cette session 2024, 24 candidat.e.s ont remis une copie pour 27 inscrit.e.s (contre 25 copies et 28 inscrit.e.s en 2023 ; 30 inscrit.e.s et 29 présent.e.s en 2022 ; et 44 inscrit.e.s et 43 présent.e.s en 2021). Si le jury n'a reçu aucune copie blanche, la partie commentaire d'un.e candidat.e a été jugée irrecevable en raison de remarques sans lien avec le sujet, ne permettant que la seule comptabilisation du court thème. La moyenne de l'épreuve (9,44) est très légèrement supérieure à celle de l'an passé (9,32), mais toujours sensiblement inférieure à celles de la session 2022 (10,67/20) et de la session 2021 (9,87/20). Les notes suivent une répartition comparable à celle des sessions précédentes. Elles s'échelonnent de 3/20 à 17/20 (contre une fourchette comprise entre 3/20 et 16/20 en 2023 ; entre 4,5/20 et 18/20 en 2022 ; et entre 2/20 et 17/20 en 2021). La proportion de notes égales ou supérieures à 14/20 est en revanche inférieure, puisque 8 copies sur 24, soit 20,83% des notes, ont obtenu ce résultat (contre 28% en 2023, 31,03% en 2022, et 25,58% en 2021). 15 copies se concentrent autour de résultats compris entre 6/20 et 12/20. Seules 4 notes sont inférieures ou égales à 5,5. L'écart-type est de 3,92, soit sensiblement proche de celui de 2023 (3,97). À quelques exceptions près, il est à noter que les résultats du thème court sont généralement plus élevés que pour le commentaire. Le jury salue toutefois la capacité de certain.e.s candidat.e.s à jongler avec une habileté égale entre les deux exercices, et la qualité de leurs productions. Nous ne pouvons qu'encourager les futurs candidat.e.s à émuler leurs prédécesseurs en choisissant une épreuve aussi complète que gratifiante, lorsqu'elle est correctement maîtrisée.

COMMENTAIRE

Extrait de Virginia Woolf, *Jacob's Room* (1922)

L'évaluation du jury s'est appuyée sur la capacité des candidat.e.s à articuler leurs qualités d'analyse et de démonstration à un bon usage de leurs connaissances.

La familiarité des candidat.e.s avec l'histoire littéraire était un prérequis pour une compréhension satisfaisante du texte proposé. Il s'agissait ici de pouvoir resituer l'œuvre d'une autrice canonique au sein du modernisme anglophone, mais aussi d'identifier plus largement les échos à des traditions antérieures, tout particulièrement (pré)romantiques, comme l'évoquaient les noms de Cowper et Byron. La tension entre les survivances du mode épistolaire et la modernisation des communications (ici pointée par des références répétées au téléphone ou encore au paysage urbain) ne pouvait que s'en trouver éclairée. Si les remarques d'ordre historique et artistique étaient donc bienvenues, il importait aussi de pouvoir les relier solidement au texte lui-même, sans se limiter à de simples remarques introductives, ou substituer la lecture contextuelle à l'analyse. Ainsi, si la référence à l'ombre portée de la Grande Guerre, autour de laquelle se noue la progression du roman, pouvait mener à s'interroger sur l'esthétique de la fragmentation exploitée dans le passage, il ne s'agissait pas pour autant de se livrer à un pur exposé historique. De la même façon, certaines copies ont proposé des parallèles pertinents avec d'autres œuvres de Woolf (*Orlando*, *A Room of One's Own*) ou avec ses contemporains modernistes (James Joyce, T. S. Eliot), ainsi que des références intertextuelles plus vastes (l'épisode biblique de l'échelle de Jacob), mais seules les plus habiles ont évité la simple mention décorative pour en faire un rouage de leur interprétation.

Sur le plan de l'analyse elle-même, la dimension introspective du passage a pu rendre certain.e.s candidat.e.s moins vigilant.e.s quant aux dangers de la paraphrase et de la lecture psychologique, menées au détriment d'un repérage systématique des questions de voix narrative et de focalisation, et des effets d'ironie et de distanciation qu'elles recouvraient (nécessaires à une compréhension suffisamment fine du personnage de Florinda tel que perçu par Jacob, par exemple). Rappelons aussi que, si la citation est indispensable au commentaire, elle ne prémunit pas à elle seule contre la paraphrase et doit trouver son complément systématique dans l'analyse détaillée des procédés qu'elle recèle. Enfin, la formation du concours encourage certes les profils intellectuels complets, mais les candidat.e.s doivent veiller à l'utilisation d'une méthodologie adaptée. Certaines candidat.e.s, visiblement bien préparé.e.s à l'analyse prosodique, ont pu faire un usage trop appuyé de la scansion pour en texte qui, tout en reposant sur une abondance d'effets rythmiques et poétiques, ne pouvait être en tous points traité comme une prose versifiée. Plus largement, si les croisements ponctuels entre disciplines ne sont pas exclus, les candidat.e.s doivent savoir les doser habilement, afin de ne pas faire primer sur l'analyse littéraire une méthodologie, des concepts ou des exemples propres à des champs distincts, comme la philosophie.

Sur le plan rhétorique enfin, la plupart des copies ont respecté la progression attendue d'un commentaire de texte, mais certaines en suivent parfois les étapes de façon encore mécanique ou confuse. La problématique autour de laquelle s'articule la lecture doit évidemment clairement ressortir dans l'introduction, mais doit aussi découler de façon organique d'une problématisation initiée en amont, sans donner l'impression d'une simple question posée de but en blanc. Ont également été pénalisés les plans qui séparaient artificiellement fond et forme, ou dont les renversements trop systématiques entre parties rendaient le développement dialectique caricatural. Les bons plans sont ceux qui ont su à l'inverse adopter des formulations nuancées et progressives, garantissant une circulation fluide au sein des parties ou entre elles, en mêlant réflexions thématiques, formelles et métatextuelles.

Le texte proposé cette année était tiré de *Jacob's Room*, paru en 1922, *annus mirabilis*, s'il en est, du modernisme anglophone, marqué notamment par la publication de *The Waste Land* de T. S. Eliot et de *Ulysses* de James Joyce. S'il n'est pas le plus fréquemment cité parmi les textes canoniques de l'autrice, ce second roman représente néanmoins une étape majeure dans le développement de son œuvre et les évolutions esthétiques du mouvement. À l'image du roman qui, à travers les perceptions fragmentaires de ses contemporains, cherche à reconstruire l'existence de Jacob, disparu au champ de bataille, le passage se démarque par son hétérogénéité, que vient formellement matérialiser la structure scindée du texte. Son repérage était donc un préliminaire essentiel à une bonne compréhension du texte, puisqu'en découlent à la fois sa progression diégétique (autour du motif de la trahison amoureuse), sa construction narratologique (mêlant différents types de focalisation à travers une voix narrative plus ou moins intrusive) et son ambiguïté générique (le texte empruntant aux codes de l'essai comme à ceux du roman).

L'ouverture du passage engage explicitement à partir d'une réflexion autour des actes de communication et de la valeur du sens (« Let us consider letters », l. 1), dont deux parties dramatisent l'échec, moins cependant par leur apparente déconnexion, infirmée par les reprises et échos de l'une à l'autre, que par leur mise en regard, articulée autour du motif épistolaire. Dans un premier mouvement, les lettres, que rendent omniprésentes les nombreuses formes plurielles et la démultiplication des supports matériels (« with their yellow stamps and their green stamps, immortalized by the postmark », « one's own envelope », l. 1-2 ; « the notes » l. 15 ; « sheets », l. 24 ; « pages », l. 32), semblent dotées d'un pouvoir qui n'est pas sans rappeler l'origine étymologique du mot « symbole », soit celui de rassembler les deux parties complémentaires d'un même tout. Aux figures métaphoriques de l'union (« These lace our days together and make of life a perfect globe », l. 12) répondent les diverses évocations du pouvoir télépathique, si ce n'est haptique, dont sont

investies les missives, ainsi que l'évoquent les formes verbales engageant le toucher (participes présents et gérondifs dans « pressing finger-tips », l. 13, « the task of reaching, touching, penetrating », l. 27, ou verbes conjugués dans « as we lift the cup, shake the hand, express the hope », l. 17-18). Le mode essayistique, voire conversationnel, qui domine la première partie et reparaît dans les deux derniers paragraphes, semble tendre vers un même contact, à travers l'image d'un échange domestique au coin du feu (« pushing aside the tea-tay, drawing close to the fire (for letters are written when the dark presses round a bright red cave », l. 25-27), l'intimité grammaticale entre les pronoms personnels (« we », « I » et « you » se succédant sans distinction apparente), ou la rythmique empruntée d'une causerie (à travers une prose associant discours rapporté et direct, chaîne de questions, ou interjections).

D'emblée pourtant, toute velléité d'échange se heurte à l'incommunicabilité du message, comme l'ont bien relevé un certain nombre de copies. Dès les premières lignes, la séparation intrinsèque au mode épistolaire voue à l'échec toute entreprise d'unification, non seulement entre les êtres, mais aussi au sein des vies individuelles (« for to see one's own envelope on another's table is to realize how soon deeds sever and become alien [...] we fear or hate or wish annihilated this phantom of ourselves, lying on the table », l. 2-5). Pour toute réponse, la lettre ne trouve que le rappel de son propre inachèvement, quand le miracle espéré n'aboutit qu'à la césure d'un segment nominal (« always the miracle seems repeated – speech attempted », l. 7-8), que viennent redoubler les bribes disparates de courriers cités (l. 10-11), ou l'illusion incertaine d'un irréel du présent (« if bound together by notes and telephones we went in company, perhaps – who knows – we might talk by the way », l. 21-22). La liaison d'abord promise par les anaphores (« These are our stays and props. These lace our days together », l. 12-13) se délite peu à peu, glissant vers l'épiphore puis l'ellipse (« Byron wrote letters. So did Cowper », l. 21 ; « Mrs Flanders wrote letters; Mrs Jarvis wrote them; Mrs Durrant too », l. 31). Loin de s'unir, les corps ne semblent exister qu'à travers des esquisses métonymiques (« the hand in them is scarcely perceptible, let alone the voice or the scowl », l. 6-7), anticipant la dissolution du personnage de Jacob dans la seconde partie (« It was as if a stone were ground to dust; as if white sparks flew from a livid whetstone, which was his spine », l. 50-51). Dotées d'une vie propre par une grammaire qui confine à la personnification (« letters come », l. 1 ; « letters that merely say [...] others ordering coal; making appointments », l. 5-6) ; « venerable are letters », l. 8 ; « letters are venerable », l. 20-21), les lettres ne résistent pas à la déchéance annoncée, pas plus que leur équivalent moderne, le téléphone (« And the notes accumulate. And the telephones ring. And everywhere we go wires and tubes surround us », l. 15-16). Les envolées narratives dont s'accompagne l'envoi de chaque missive ne peuvent ainsi se résoudre que par la chute qui clôt chaque paragraphe, de l'amenuisement rythmique des l. 8 et 9

(« Venerable are letters, infinitely brave, forlorn, and lost ») à l'image ferroviaire inspirée par l'expression de Jacob (« as if the switchback railway, having swooped to the depths, fell, fell, fell », l. 50-52).

En logeant la scission au cœur même d'un espace relativement restreint (qu'il soit domestique ou urbain), le passage renverse l'idée convenue selon laquelle la lettre abolirait la distance entre correspondants, tout en se doublant d'une ambiguïté temporelle. L'opposition apparente entre présent de l'essai et passé de la narration ne saurait tenir, chacun des temps s'entremêlant à l'autre pour signifier une même perte. Quoique les commentaires de la voix narrative visent à l'universalité d'une vérité générale, en reliant par exemple les lettres de Cowper ou Byron à celles de Jacob et de ses contemporaines, chaque envoi nous ramène au constat de sa nature à la fois éphémère, monotone et irréversible. Isolément, chaque énumération des messages transmis pourrait donner l'illusion de transcender le temps, si leur enchaînement ne renforçait le glissement des lettres vénérables aux lettres oubliées (l. 8-9), en mêlant le profond au mondain et au trivial (« Am I doomed all my days to write letters, send voices, which fall upon the tea table, fade upon the passage, making appointments, while life dwindles, to come and dine ? », l. 19-20), et en recréant par la répétition le sentiment d'une accumulation sans fin (le motif du dîner reparaît ainsi régulièrement, du très neutre « letters that merely say dinner's at seven », l. 5-6, à l'enthousiaste « "Come to tea, come to dinner [...]" », l. 10 ; jusqu'au plus incertain « And yet, and yet..., when we go to dinner [...] a doubt insinuates itself; is this the way to spend our days ? The rare, the limited, so soon dealt out to us – drinking tea? dining out? », l. 13-15, avant l'anaphore mentionnée plus haut). Réciproquement, le passage ne revient au passé narratif que pour s'arrêter sur l'instant suspendu de l'observation, où l'image quasi photographique se dote ici d'un pouvoir analytique destructeur, à mesure que les effets de lumière (« The light from the arc lamp drenched him from head to toe » est répété par deux fois), formes graphiques (« Shadows chequered the street », l. 46), variations de focales (de « Other figures [...] poured out, wavered across, and obliterated Florinda and the man » l. 46-47, à « You could see the pattern on his trousers; the old thorns on his stick; his shoe laces; bare hands; and face, l. 48-49) exposent, décomposent, oblitèrent, avant que le personnage ne s'évanouisse de lui-même, l. 58-60. Quand la lettre ne laisse subsister que le fantôme de son auteur en ouverture du passage, l'image de la seconde partie s'avère donc tout aussi spectrale, vouant la narration à hanter les lignes de fuite de son personnage (« As for following him back to his room, no – that we won't do. Yet that, of course, is precisely what one does », l. 59-61).

Les mots eux-mêmes ne sont pas épargnés, n'échouant paradoxalement à toucher (« reaching, touching, penetrating ») que d'avoir été manipulés jusqu'à l'usure, écho à la célèbre obsession moderniste : « But words have been used too often; touched and turned, and left exposed

to the dust of the street » (l. 28-29). La défaite du langage tient ainsi avant tout à son impuissance à garantir au sens une quelconque valeur, notamment fiduciaire. La circulation ininterrompue des lettres se lit ainsi également comme réflexion sur l'inflation, à la fois numéraire et stylistique. Face à l'afflux de « notes » insignifiantes, la voix narrative semble tenter en vain de revaloriser leur pouvoir, au prix d'enchères verbales qu'elle-même se montre prompte à désenfler (les constats lapidaires évoqués plus haut font par exemple suite à une longue envolée métaphorique). À ce point, le repérage des procédés narratologiques s'avère particulièrement crucial. Si la fin de la première partie s'inscrit dans le sillage des exemples épistolaires convoqués en amont, elle initie aussi un changement subtil de focalisation. La distinction ironiquement genrée entre les « longues lettres sur l'art, la moralité et la politique » adressées par le personnage masculin « à des jeunes hommes à l'université » (l. 33-34), d'une part, et les courriers parfumés (l. 32), enfantins (l. 34), ou instinctifs (l. 34-41) de ses correspondantes féminines, d'autre part, laisse en effet entrevoir le point de vue de Jacob lui-même, certain de trouver dans les lettres de Florinda les preuves tangibles de la sincérité de son autrice (« there were crosses – tear stains; and the hand itself rambling and redeemed only by the fact [...] by the fact that she cared. [...] Florinda could no more pretend a feeling than swallow whisky », l. 38-41). Le déchiffrage auquel il croit se livrer aisément laisse pourtant entrevoir la dévaluation qui menace : la narration joue elle-même double jeu, révèle la duplicité du langage dans le double reflet du miroir (l. 40, l. 43) unissant, face aux « grands hommes [...] honnêtes » (l. 41), la maîtresse Florinda à « ces petites prostituées » apprêtées, fixant le feu comme l'épistolier du précédent paragraphe, et nous fait déjà douter, le temps d'une incise, de la fiabilité du portrait (« these little prostitutes [...] have (so Jacob thought) an inviolable fidelity », l. 43), avant qu'une courte phrase isolée ne mette plus soudainement fin à l'illusion (« Then he saw her turning up Greek Street upon another man's arm », l. 44), plus cruellement pointée par la révélation photographique qui suit.

Quoiqu'en laisse entendre l'ironie savante de sa construction, le texte littéraire ne semble pas épargné par les périls de la communication. Les mises en abyme de la correspondance et de l'observation que déploient les première et deuxième parties interrogent aussi les liens que noue ou compromet l'écriture entre autrice et lecteur.ice, interrogeant sa propre capacité à signifier, exprimer ou émouvoir, à mesure même qu'elle cherche sa formulation, à l'image de l'examen des sentiments suscités par la scène de trahison, qui nous mène d'une question (« Whether we know what was in his mind is another question », l. 53), à la succession de la « peur », d'un « désir d'aider », de la « colère » et d'un « optimisme irresponsable » (l. 54-56), avant de se fermer sur une exclamation avortée (« “Surely there's enough light in the street at this moment to drown all our cares in gold!” Ah, what's the use of saying it? », l. 56-58). Hésitant plus largement entre

correspondance, conversation, essai, ou roman, entre auteurs ordinaires et poètes célèbres (l. 23, l. 31), ou entre narration hétéro- et autodiégétique, le texte brouille les frontières et hiérarchies qu'il feint de maintenir, et entremêle des esthétiques qui, aussi contrastées ou souvent opposées soient-elles (expression romantique du sentiment, analyse moderniste du flux de conscience), ne cherchent jamais qu'une même vérité de l'écriture. De l'esprit de la lettre à son incarnation, d'un genre à l'autre, d'un mouvement littéraire au suivant, le passage laisse finalement entrevoir une écriture confrontée à l'infinie relance de sa propre quête : « The words we seek hang close to the tree. We come at dawn to find them sweet beneath the leaf » (l. 29-30).

THÈME COURT

Olivier Bleys, *Le fantôme de la tour Eiffel* (2002).

Le passage à traduire était tiré d'un texte relativement récent d'Olivier Bleys, *Le fantôme de la tour Eiffel* (2002).

Si les codes du roman historique exigeaient de prêter attention à l'usage du passé, ce passage descriptif ne présentait pas de difficulté notable, le *preterit* simple constituant le choix logique pour la plupart des verbes. Il importait toutefois de bien noter le décalage temporel dans le segment décrivant l'entraînement des soldats, à une époque clairement identifiée comme antérieure à celle de la description, et requérant donc l'utilisation du plus-que-parfait (« les soldats s'étaient ébattus » → « the soldiers had frolicked »). La dimension itérative des exercices excluait en outre l'usage de la forme continue, malgré la longue durée de la période (« Pendant plus d'un siècle » → « For over a century »). Il fallait donc ici réserver l'usage de la forme en -ing aux participes présents apposés (« simulant [...] creusant » → « simulating [...] digging »). Le jury a également valorisé les copies qui, dans la conclusion de l'extrait, renforçaient en anglais le caractère inéluctable du retour à la poussière, par l'introduction du « would » fréquentatif, ou de la locution « was bound to », tout en acceptant *a minima* l'usage du *preterit* simple accompagné de l'adverbe « always » (« always returned to »).

L'ancrage parisien de la description facilitait la contextualisation de ses références, mais pouvait néanmoins poser des questions d'ordre méthodologique et lexical. Comme il est d'usage pour les toponymes, « le Champ-de-Mars » n'exigeait pas de traduction en anglais (« *Field-of-Mars »). La traduction d'« Expositions universelles » par l'équivalent idiomatique « World Fairs » a en revanche été bonifiée, sans que ne soit toutefois pénalisé le calque lui aussi usité « Universal Exhibitions ». La référence aux « romanichels » demandait elle aussi à être traduite par « Roms » ou par « Gypsies », en prenant garde aux refus de traduction (« *Romanichels ») et aux contresens

lexicaux (« *Romanists »). Rappelons à ce titre qu'un terme générique est toujours préférable à une improvisation hasardeuse. Les noms communs pouvaient également poser certains problèmes. Il s'agissait notamment de trouver des termes à la fois suffisamment indistincts et précis pour la traduction des mots renvoyant à la géographie du terrain vague, qui offrait toutefois un certain nombre d'options lexicales et traductologiques. Quelques groupes nominaux pouvaient par exemple faire l'objet de chassés-croisés, à l'instar de « l'immense nudité » qu'on pouvait par exemple rendre par « bare immensity » (« immense *nudity/*nakedness » relevant en revanche du calque, et « *mammoth nudity » du non-sens). De même, s'ils se comprenaient aisément, les termes renvoyant aux usages anciens du Champ-de-Mars nécessitaient un degré suffisant de précision pour en rendre les nuances (« clos-de-vigne » se traduisant ainsi par « enclosed vineyard » plus que par « *vineyard » seul, et « aire de maraîchage » par « market garden » et non « *gardening area »).

Certains articles ont fait l'objet d'erreurs grammaticales. Il fallait donc procéder aux ajustements attendus entre articles définis ou indéfinis et articles zéro pour les noms indénombrables (« une plaine rase » → « $\emptyset$ open country/grassland/flatland »), les notions abstraites (« la guerre » > « $\emptyset$ war »), ou les pluriels (« enceint de planches » → « walled in with $\emptyset$ boards »). L'expression lexicalisée « on y donnait la messe » nécessitait de repasser par la forme plurielle et l'article zéro en anglais, en alignant « $\emptyset$ masses » et « $\emptyset$ horseraces ». Un autre point de vigilance concernait la structure distributive « tous les dix ans » (→ « every ten years »), dont la traduction a parfois fait l'objet de confusions (« *every ten year », « *all ten years »).

La dimension locale du passage demandait une vigilance accrue aux usages des adverbes, prépositions et verbes à particule. Notons en particulier les erreurs relevées dans la traduction de « creusant des tranchées » qui n'exigeait que le verbe « digging » (et non les formes prépositionnelles « digging *in/up/out » qui créaient ici un contresens), ou encore celle de « soustraites », pour laquelle il fallait privilégier « taken/stripped off » à « taken/stripped *down » dont le sens était autre.

La construction syntaxique des phrases supposait elle aussi quelques précautions. Si différentes marques de ponctuation étaient acceptées pour restituer les incises, il importait de s'assurer de la cohérence finale de la phrase. Il était ainsi impossible de faire l'économie de tirets ou de parenthèses dans le segment « – un clos-de-vigne, une aire de maraîchage – », sans créer un non-sens (« From its original layout *, an enclosed vineyard, a market garden, nothing was left »). De la même façon, il était tout à fait envisageable de modifier le placement de certains segments syntaxiques, en veillant toujours au bon équilibre de l'ensemble. Si la mise en relief créée par la structure inversée était également valorisée en anglais dans « De ses premières dispositions [...] rien ne subsistait » (→ « From its original layout [...] nothing was left »), il était également possible de débiter la phrase par « Nothing was left » ou « There was nothing left », à condition de ne pas

renvoyer « from its original layout » en toute fin de phrase, c'est-à-dire à la suite de « but shreds of bushes », sous peine là encore de rompre la syntaxe.

Proposition de traduction

The Champ-de-Mars was mere/just // only/merely open country/flatland/grassland back then, a desert horizon/wasteland/wilderness in the middle of the heart of Paris/the (French) capital. From its original/first layout/arrangement/setting plan – an enclosed/walled vineyard, a market garden – there was nothing left // nothing was left/remained but/apart from [//Nothing was left ... but] scraps/shreds/patches of bushes/undergrowth scattered about/over the vast wilderness/wasteland // the bare immensity [//covering the bare immensity in places]. For over a century, the soldiers had frolicked/cavorted/played about from one end to the other of/across/all over the sand patch, simulating/feigning/staging attacks/charges and digging trenches. When the Champ-de-Mars was not allotted to/dedicated to/occupied by war, there were masses/(church) services or horseraces // services or horse races were held, (hot-air) balloons were let loose/released/launched with Nadar and his photographic box/device/equipment/chamber on board. Alas! Even adorned/embellished/prettified/graced with World Fairs/(Universal Exhibitions) every ten years, even enclosed/surrounded/walled in with boards, planks/wooden fences – immediately removed/taken off/stripped off/stolen by the Gypsies/Roms – the Champ-de-Mars would always/was bound to/never failed to return/go back // always returned/went back to wind and dust.