

ANGLAIS

ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT COMMENTAIRE COMPOSÉ DE LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

Françoise Sammarcelli, Jean-Marc Victor

Coefficient : 3 ; **Durée** : 6 heures

Comme nous l'annoncions dans le rapport de 2003, le commentaire dit "croisé" sur deux textes qu'il s'agissait de confronter a, cette année, cédé la place à un commentaire composé à partir d'un texte unique, tel qu'il se pratique dans l'épreuve à option des autres langues étrangères de ce concours. Le premier constat qui s'impose au vu des résultats de cette épreuve, modifiée dans son format mais non dans son esprit, est que cette nouveauté ne semble pas avoir pris les candidats au dépourvu. Nous avons, en effet, la satisfaction d'enregistrer, par rapport à l'an passé, une progression d'un peu plus d'un demi-point de la moyenne générale, laquelle atteint quasiment 8 sur 20. Ceci s'accompagne d'un accroissement substantiel du nombre de candidats ayant choisi cette épreuve : nous sommes passés en un an de 52 à 75 candidats présents. Pour une dizaine d'entre eux, qui n'atteignent pas la note de 5, ce choix est une erreur manifeste, tant leur anglais est indigent et leur intérêt pour la littérature peu visible. Une trentaine de copies se situent entre 5 et 7, résultat encore faible justifié par des problèmes de méthode dans la technique du commentaire et, souvent, par une compréhension lacunaire, deux handicaps qui invalident sérieusement les chances de succès de leurs auteurs. Il revient alors à la petite moitié de candidats restante d'occuper les échelons de la notation où se joue vraiment le concours : cette année, vingt-deux copies d'un niveau honorable entre 8 et 11, huit copies très satisfaisantes entre 12 et 14, et quatre se distinguant nettement par leur qualité d'analyse et d'expression (deux 15, un 16 et un 17).

Plus que le nouveau format de l'épreuve, c'est la nature du texte proposé qui semble avoir déconcerté certains candidats. "Sestina," de la poétesse américaine Elizabeth Bishop, a pu paraître faussement simple et fluide aux uns, inconfortablement lisse et transparent aux autres. Au jury, il a permis de faire adéquatement le départ entre ceux qui ont cru pouvoir analyser un poème au langage trop vite jugé "prosaïque" comme un extrait de prose, défaut majoritaire des copies cette année, et ceux que les enjeux de la forme poétique (et, plus rarement, de la poésie *contemporaine*) n'ont pas laissés perplexes. Rappelons, à toutes fins utiles, ce que nous précisons chaque année dans ce rapport : ce n'est pas l'ampleur des connaissances en matière d'histoire littéraire anglo-saxonne que nous cherchons ici à évaluer, mais l'existence, même embryonnaire (à deux ou trois ans seulement du baccalauréat), de compétences analytiques et synthétiques face à un texte inconnu dont il s'agit de mettre à jour la spécificité en termes de stratégies d'écriture, bien plus que l'appartenance à tel mouvement artistique, la singularité par rapport à tel canon littéraire ou la représentativité dans l'œuvre de tel auteur. En l'occurrence, nous pensons (et les meilleures copies le montrent) que l'on pouvait être convaincant sans connaître Elizabeth Bishop et sans savoir, *a priori*, ce qu'est une sextine, dès lors que l'on avait un tant soit peu de familiarité avec d'autres poètes du XXe siècle (il y a longtemps – heureusement ! – que les anthologies et les manuels ne s'arrêtent plus à la Seconde Guerre mondiale) et avec d'autres formes fixes (quel khâgneux n'a jamais lu un sonnet de Shakespeare ou une ballade d'un poète romantique ?). Ces bases minimales étant posées, nous tenons donc à rassurer les futurs candidats et leurs préparateurs quant à nos

attentes, qui n'ont pas varié et restent modérées en matière de savoirs théoriques, mais plus grandes pour ce qui est des savoir-faire et des aptitudes à une confrontation sans idée reçue avec un texte littéraire. Ainsi, nous n'avons pas pénalisé les candidats qui n'identifiaient pas le titre du poème comme annonce d'une forme fixe dès lors que leur commentaire montrait concrètement qu'ils avaient saisi le jeu sur la contrainte que s'impose ici Bishop, même si le mot qui la désigne leur était inconnu. De même, nous avons glissé vite sur les jugements hâtifs qui font de Bishop une poétesse britannique (encore que, sur ce point, il soit facile de se montrer plus prudent). Cela ne nous a nullement empêchés d'apprécier (et de bonifier) la mention d'autres œuvres du même auteur pour éclairer tel aspect du poème à bon escient, et non dans un souci de saupoudrage savant, souvent contre-productif.

Identifions d'abord quelques fausses pistes, souvent trop vagues, trop générales, ou relevant de préjugés, sur lesquelles beaucoup se sont lancés avec plus ou moins de réussite, au détriment d'une analyse plus fructueuse des faits d'écriture. S'il ne fait aucun doute que la voix poétique entretient parfois une certaine sympathie avec l'enfant dont parle le poème, une lecture à la Dickens selon laquelle tout serait vu par la subjectivité de l'enfant paraît non seulement fautive d'un point de vue technique, mais aussi appauvrissante : d'une part, il est sage de rendre à la narratologie ce qui lui appartient (les questions de focalisation n'ont guère leur place dans l'analyse de ce poème) ; d'autre part, loin des effusions de la poésie confessionnelle, Bishop accorde peu de place au pathos, préférant la distance, l'économie des moyens et la stylisation de la forme à la recherche d'une participation émotionnelle du lecteur. Ainsi la voix poétique se tient-elle largement à l'extérieur ou, pour tout dire, au seuil des émotions qu'elle évoque et, par conséquent, l'enfant, mais aussi la grand-mère, conservent jusqu'au bout une bonne part d'opacité.

L'écueil de l'interprétation forcée des ambiguïtés du poème, souvent à grand renfort d'outils empruntés à la psychologie ou la psychanalyse (ce qui n'est en rien un défaut en soi, mais le devient quand de tels outils ne sont pas du tout maîtrisés), n'a pas toujours été évité. Pour beaucoup de candidats, il n'est pas douteux que la grand-mère sent la mort qui approche, que tout se joue dans cette imminence-là. Certains la voient même buvant son thé comme on avale la ciguë : "she accepts to drink the poisoned cup," a-t-on pu lire par exemple. Dès lors, aux yeux de ces candidats enfermés dans une lecture univoque et arbitraire, tout se fait signe annonciateur ou prophétie funèbre : le froid ambiant devient "the temperature that belongs to the dead", les larmes sont comprises comme "the expression of her pain to know her declining health" (sic). A l'inverse, le poète et l'almanach auraient tout compris des vérités essentielles de la condition humaine : quand bien même les candidats seraient fondés à le croire, ils ne démontrent rien en assénant de telles vérités, mais parlent par aphorismes comme le font le poète et l'almanach dans le poème. Un commentaire composé n'est pas le condensé approximatif et abstrait de ce que l'on croit percevoir de la "philosophie" de l'auteur.

Il est tout aussi peu constructif de s'interroger sur la "cohérence" ou la "vraisemblance" psychologique des personnages." C'est encore faire fausse route que de déplorer "l'absence de communication" dont souffriraient l'enfant et la grand-mère et que ce poème se contenterait d'illustrer à titre quasiment documentaire. Quelques candidats n'ont vu dans le texte qu'un manifeste (féministe, social, politique), position bien difficile à défendre devant l'évidente prédominance de l'intime. Au même registre figurent les nombreux poncifs sur le temps qui passe et notre condition de mortels. Plus que des lieux communs, ce sont ici des contresens, probablement induits par une mauvaise compréhension de ce qu'est un almanach (peut-être confondu avec un simple calendrier).

Certains, prêtant trop d'attention au titre du recueil dont le poème est extrait, se sont obstinés à voir des "questions de voyage" dans le texte, d'où des développements peu fondés ou franchement plaqués sur un prétendu "désir d'ailleurs des personnages." Si l'on ne sait rien

du recueil, ce qui est tout à fait compréhensible, rien de la biographie de Bishop, largement marquée par l'éloignement et l'exil (ce qui peut expliquer en partie ce titre), il est préférable de ne pas faire semblant d'avoir percé à jour un symbolisme qu'un seul poème ne saurait, en tout état de cause, suffire à confirmer. Là encore, la prudence s'impose.

En réalité, c'est surtout l'absence de doute, le ton péremptoire de certaines analyses, les belles certitudes face à un objet pourtant équivoque, qui gênent et, disons-le, qui préoccupent, surtout venant de candidats ayant choisi là une option littéraire. Certes, un iambe est un iambe, une allitération une allitération, mais par chance pour qui veut faire œuvre critique, les lectures qu'on en a doivent s'imprégner de l'originalité de chaque texte où on les rencontre. Celle-ci n'est répertoriée ni dans le Cuddon, ni dans le meilleur dictionnaire des symboles. Aussi le déterminisme catégorique qui semble présider à l'interprétation des techniques et des figures fait-il parfois froid dans le dos, au point qu'il mène à des postulats presque mathématiques que nous caricaturons à peine en les résumant ainsi : pluie = tristesse / grand-mère = mort imminente / septembre = tristesse et mort imminente / poêle = pauvreté du logis / almanach = temps qui passe.

Certaines considérations vagues sur le poétique demandent aussi à être sinon corrigées (les intuitions peuvent être justes), du moins reconsidérées à la lumière d'instruments d'analyse objective, et non à la faveur d'impressions générales qui lorgnent trop souvent du côté de l'ineffable, du joli, de l'harmonieux, du doux, du triste, du "beau mais triste," et autres abstractions qui n'ont guère valeur de démonstration. Ainsi, il ne suffit pas de dire "it is very poetic" ou "it is *not* very poetic" pour faire jaillir l'essence du poème. On ne peut pas non plus se contenter d'opposer "an every-day scene" à "a poetic scene" comme si poésie et quotidien étaient simplement antinomiques. Autre dichotomie peu défendable, celle qui s'est exprimée dans une copie dans les termes suivants : "the poetical aspect is quickly hidden by some realistic elements" – poésie et réalisme ne sont pas davantage l'avant et le revers d'une même médaille. Trop de candidats amorcent leur introduction en opposant de manière artificielle la prose, forcément lourde et statique et rigide, à la poésie, forcément légère et fluctuante et libre. Toute la problématique, faussée et réductrice, consiste alors à faire du poème un exemple de la supériorité de l'une sur l'autre. De telles exagérations signalent tantôt un défaut de conceptualisation, tantôt une méconnaissance de la terminologie littéraire et de ce qu'elle recouvre.

De manière générale, les outils nécessaires à l'analyse de la poésie ne sont pas bien maîtrisés. Même quand les figures de style, les effets de rythme, les jeux sur les sonorités sont correctement identifiés, ils donnent trop souvent lieu à des interprétations imprécises, que résume assez bien cette formule trouvée dans une copie : "it reinforces the poetic effect" ; le grand mot est lâché et semble exonérer le candidat d'une réelle explication. Mais quelle est la nature exacte de cette chose intimidante qu'est "l'effet poétique" au-delà de l'incantation vague dont elle fait l'objet ? Sur ce point, seules quelques copies sortent du lot en parvenant à cerner les éléments constitutifs d'une esthétique. Au hasard, voici quelques formules qui rendent compte, même imparfaitement, d'une amorce de réflexion à partir d'un vrai travail sur la forme poétique : tel candidat constate que le texte procède par brouillage des limites ("blurring the limits between different spheres [between the internal and the external, the metaphorical and the literal]"), tel autre repère avec justesse ce jeu permanent sur la frontière à partir de quelques mots-clés ("equinoctial" et "failing light" pour le jour et la nuit, "half open" pour l'ouverture et la clôture de la forme et du sens), tel autre encore, s'attardant sur l'énigmatique "it was to be," livre cette fine analyse : "The astronomical and meteorological data given by the 'clever' almanac epitomize the formal rules of the sestina. The almanac gives a cyclical vision of time which is thus "tamed", just as the rigidity of the sestina's rules give a cyclical vision of words which are bound to repeat themselves in a certain way." Et le même candidat de conclure cette micro-lecture par une belle formule : "a meteorology of tears,"

avant d'aborder un peu plus loin la dimension métopoétique du texte (sans la nommer comme telle, mais nous ne lui en voulons pas) par l'entremise de l'expression "talking to hide her tears," identifiée à juste titre comme une possible réflexion implicite du poème sur son propre fonctionnement.

On le voit, les exemples d'analyse les plus réussis sont ceux qui s'ancrent solidement dans le langage et ses effets, ceux qui renoncent à une interprétation close et univoque, ceux qui ne se laissent pas détourner des vrais enjeux poétiques par l'anecdote ou le pittoresque. Encore faut-il, bien sûr, que ces analyses prennent forme dans un anglais fluide et grammaticalement acceptable. Signalons dans ce domaine quelques erreurs, confusions et flottements, dont la récurrence s'avère préjudiciable à la clarté du propos. Les règles les plus élémentaires de la ponctuation sont souvent ignorées, même dans de bonnes copies : nous avons vu de longues listes d'exemples sans le moindre signe de ponctuation, ni pour les introduire, ni pour en distinguer les éléments. Le titre du poème a souvent été souligné à tort, alors qu'il doit être donné entre guillemets. Beaucoup utilisent systématiquement "if" comme le "si" concessif en français. Parmi les tics d'écriture les plus répandus, nous attirons l'attention des candidats sur les inutiles cascades d'adverbes, les procédés d'insistance appuyés où "very" revient trop souvent devant un adjectif ou un nom (l'argumentation doit tenir seule, sans ce genre de béquille rhétorique), la tentation facile de recourir aux adjectifs en *-like* (par exemple "kaleidoscope-like" quand un simple "kaleidoscopic" fait aussi bien l'affaire), un sensationnalisme déplacé (tiens, voilà que les objets s'animent et parlent !). Rappelons que "ignore" ne traduit pas "ne pas savoir," que "untitled" ne veut pas dire "intitulé," que "motive" et "motif" sont deux mots différents en anglais, que "subtle" s'écrit sans *i* et que l'orthographe de "fairy tail" fait rire...

Les meilleures copies souffrent parfois de défauts que nous signalons ici dans l'espoir de les voir reculer et pour que le plaisir de lire de bons commentaires n'en soit pas entaché. Ainsi, nous ne serions pas choqués que les candidats se libèrent, s'ils le veulent, de la tyrannie du plan en trois parties jugées obligatoires. Il est évident que certains se font violence à tort, tantôt pour plaquer un troisième axe de lecture visiblement peu abouti, tantôt pour réduire une vraie quatrième partie en sous-partie bien à l'étroit dans la troisième. De plus, la logique des troisièmes parties trouvées dans certaines copies se construit bien souvent sur un mode acrobatique du type : "au-delà de ces contradictions, il y a tout de même de l'unité..." D'autres constructions argumentatives que la célèbre triade "thèse / antithèse / synthèse" sont possibles, ou restent du moins à inventer. Certains s'y sont risqués avec bonheur. A l'inverse, pris au piège d'une dialectique mal articulée, beaucoup ont surjoué les oppositions entre première et deuxième parties du développement, auxquelles les condamnait ce genre de structure, parvenant ainsi à des paradoxes intenable comme celui-ci : I) Rien ne bouge ; II) Tout bouge ; III) ? – impossible de cerner le propos de cette troisième partie tant la tension qui précède est exagérée et, de ce fait, insurmontable. Sans doute vaudrait-il mieux suggérer que "tout tremble un peu" tout au long du poème, que tout hésite entre fixité et instabilité (de la forme et du sens).

Le saupoudrage de références apprises a souvent une saveur artificielle : c'est un autre "passage obligé" dont on peut se dispenser sans crainte, surtout si l'on n'a pas une connaissance de première main de l'auteur que l'on cite, ou si la citation que l'on prévoit d'insérer risque d'avoir déjà trop servi. Ainsi avons-nous vu se dessiner des affinités secrètes entre telles copies citant Tennyson ("Tears, idle tears"), telles autres citant Dickinson ("I dwell in possibility") : une citation, même choisie à bon escient, même retranscrite avec exactitude, perd beaucoup de son charme et de son pouvoir de conviction quand, répétée dans deux copies, elle relève visiblement de la récitation d'un cours, de la formule censée faire mouche à tous les coups, et non de lectures personnelles.

Par ailleurs, plusieurs copies gagneraient à adopter une expression plus simple, car il n'est pas nécessaire d'être pompeux pour convaincre. D'autres usent et abusent d'effets d'annonce ("we will talk about this later") ou de rappels ("we've already seen that earlier") : ces procédés trop souvent répétés lassent le lecteur et trahissent souvent un défaut dans la conception du plan. Enfin, s'il est malvenu de penser qu'un auteur écrit "simplement" parce qu'il ne sait pas écrire mieux, comme quelques-uns l'ont laissé entendre, il est encore plus maladroit de le dire ("we are not confronted with a purple patch of prosody," avons-nous pu lire) ; à l'inverse, nul n'est besoin de porter aux nues les talents d'un auteur pour rendre compte des caractéristiques de son écriture. Une position médiane entre ces deux excès est possible et souhaitable.

On trouvera ci-dessous une proposition de plan détaillé, illustrée par des exemples que nous avons, pour la plus grande majorité d'entre eux, relevés dans les copies. Il ne s'agit en rien d'un modèle en dehors duquel il n'est point de salut : bien d'autres pistes pouvaient être suivies avec succès, l'essentiel étant de ne pas fermer les interprétations qui en découlent.

Plusieurs copies ont souligné avec raison, dans leur introduction, la tension entre l'intimité du ton et de la teneur même du poème et le choix apparemment conventionnel d'une forme poétique fixe, la sextine. D'autres, ne sachant pas identifier formellement la sextine, ont préféré partir du contraste entre l'apparente simplicité de cette écriture et la complexité de la structure. Ces deux amorces permettaient de lancer une problématique pertinente axée sur l'analyse des contradictions inhérentes à ce poème : la contrainte formelle pour dire – ou éviter de dire – l'intime, la réticence inscrite dans la structure plutôt que l'aveu d'une douleur dont la nature exacte, d'ailleurs, ne cesse de se dérober. Même si l'on ne connaissait pas le principe (propre à la sextine) de permutation des mots à la tourne d'une strophe à la suivante ("strophe" et non "paragraphe" : la terminologie a son importance), il suffisait d'observer attentivement le texte sur la page pour en déduire l'essentiel : un candidat, guidé par une intuition fort juste, a parlé de "spirale," image que poètes et critiques utilisent souvent pour décrire la sextine ; d'autres ont préféré les termes de "rotation," de "composition cyclique." Quoi qu'il en soit, si l'on ne disait rien de cette forme au rôle si central dans le poème, on se condamnait très souvent à paraphraser l'anecdote et à échafauder des hypothèses invérifiables concernant "la situation" : que s'est-il passé avant, que va-t-il se passer après ? – autant de questions qui nous éloignent dangereusement des vrais enjeux de l'écriture poétique. Inversement, en parler en introduction ne dispensait pas d'y revenir abondamment dans le développement.

On pouvait, dans un premier temps, tenter d'évaluer ce qui appartient au conte, à la comptine et, de ce fait, à l'oralité et à l'intemporel. L'omniprésence de la sphère domestique est d'emblée annoncée par cinq des six mots à la tourne. Les articles définis semblent désigner des archétypes, ce que confirment l'anonymat de la grand-mère et de l'enfant, l'imprécision géographique, les références temporelles vagues et l'intemporalité du présent simple. Les nombreuses personnifications relèvent d'une sorte d'animisme qui ne surprendrait pas dans un conte. Bishop accumule (et surcharge parfois) les clichés au début du texte : la chaleur du poêle, l'atmosphère rassurante du foyer, les gestes familiers. La simplicité de la syntaxe et du lexique, où les monosyllabes prolifèrent, les refrains et des échos internes, soulignés par les multiples anaphores et constructions parallèles, les variations rythmiques fondées sur de nombreuses attaques trochaïques ou spondaïques (le rythme iambique n'est pas la norme, contrairement à ce que nous avons lu souvent), un goût marqué pour les enjambements, facteurs de fluidité, pouvaient conduire à des développements sur la musicalité et l'oralité d'un poème souvent proche de la comptine (le texte ne cesse de *compter* jusqu'à six).

Mais quelque chose détonne dans cet univers faussement idéalisé : beaucoup ont remarqué la fonction d'intrus du sixième mot à la tourne "tears." "*Failing light*," "*black*

stove," "like *mad*" étaient d'autres signaux pointant dans la même direction. Qu'on parle alors d'inquiétude, de douleur, de chagrin, de deuil, peu importe : c'est la *manière* dont se répand une ombre et se diffuse un doute qu'il convenait de mettre en évidence. D'abord, la plupart des frontières se révèlent instables ou poreuses : entre l'intérieur et l'extérieur, entre les êtres et les choses (dont les attributs, les postures, parfois même le langage, sont humains), entre les vers, fondus par de nombreux enjambements, entre le troisième et le quatrième sizains, reliés par cette énorme "ficelle" dont certains ont bien noté la fonction réflexive dans le découpage des strophes. Instabilité et porosité rendent possibles les métamorphoses qui sont au cœur du poème : on pouvait se pencher sur les nombreux avatars des six mots à la tourne soumis à un incessant principe de modulation, d'altération, de recoloration, de recyclage. En se concentrant sur les états successifs du fameux intrus "tears," on mettait aisément en valeur les fonctions de permutation et de régénération associées à la sextine. Les larmes de la grand-mère (1er sizain) deviennent tour à tour larmes d'équinoxe annoncées par l'almanac, comme une sorte de manifestation naturelle du changement de saison (2nd sizain), larmes de la bouilloire, à la fois refamiliarisées et défamiliarisées (3ème sizain), larmes plus sombres et inséparables du breuvage qu'il s'agit de boire, ou peut-être de ravalier (4ème sizain), simples comparaisons ("*like tears*") qualifiant des détails du dessin de l'enfant, nouvelle étape dans la déréalisation de la douleur et sa transformation (5ème et 6ème sizains), enfin ultime adage ou aphorisme ("*Time to plant tears*") inscrivant implicitement dans l'envoi la possibilité d'un nouveau cycle de métamorphoses, et laissant ainsi ouverte la fin du poème. La même attention portée aux autres mots à la tourne révélait des métamorphoses similaires.

Finalement, l'irréductibilité du secret derrière ces larmes inexplicées pouvait amener à analyser les multiples figures métapoétiques par lesquelles "Sestina" donne à voir son propre fonctionnement : l'arrangement mathématique ou géométrique fondé sur une stricte combinatoire ("tidying up," "a rigid house"), la suspension de l'attente comme de la révélation ("hangs up... on its string," "hovers half open"), les tours et les détours par lesquels la répétition du même cerne son objet sans jamais le saisir ni l'enfermer tout à fait ("a winding pathway"), l'impénétrabilité finale de l'intime, rétif à la confession ("inscrutable"). Ainsi, le secret entraperçu ne se livre pas. Telle est également la fonction des expressions toutes faites, tautologies et autres aphorismes, mis en relief par les italiques : en refermant le langage sur lui-même, ils laissent paradoxalement flotter le sens malgré la clôture de la forme fixe et les contraintes qu'elle impose.

Nous espérons que ces quelques indications seront utiles aux futurs candidats et, même si, comme c'est souvent le cas dans ce type de rapport, les points faibles que nous avons soulevés pour attirer l'attention sur les principaux défauts à corriger occupent ici plus de place que les points forts, nous tenons une nouvelle fois à féliciter les candidats qui nous ont donné à lire de fines analyses dans un anglais souvent élégant. Ils nous confortent dans notre conviction : la poésie contemporaine n'est pas un sujet impossible.