

## ANGLAIS

### ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT COMMENTAIRE COMPOSÉ DE LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

Hélène Aji, Charlotte Coffin

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

Soixante-deux candidats étaient présents à l'épreuve de commentaire en anglais, ce qui représente une certaine baisse par rapport à l'année précédente, où le chiffre de 75 candidats s'expliquait peut-être par les espoirs suscités par la modification de l'exercice proposé. Un rééquilibrage semble s'être opéré depuis entre les deux épreuves d'option, à savoir le commentaire et la version suivie d'un court thème, épreuve pour laquelle le nombre de candidats présents est monté de 17 à 33. On ne peut qu'encourager en effet les candidats, puisqu'ils ont la possibilité de choisir entre deux exercices, à bien évaluer leurs compétences et leurs inclinations pour privilégier la perspective proprement littéraire du commentaire ou l'approche plus linguistique de la traduction.

En ce qui concerne le commentaire, la moyenne générale est en légère augmentation, pour atteindre la note de 08,23 sur 20. Les notes s'étalent sur un large éventail allant de 02 à 17, avec peu de notes moyennes (8 copies seulement entre 08 et 11), tandis que les notes inférieures ou égales à 07 et supérieures ou égales à 12 sont majoritaires, faisant de l'épreuve d'option une épreuve particulièrement discriminante. Le jury conseille donc aux candidats, d'une manière générale, de choisir ces épreuves avec discernement et de ne pas en faire un choix par défaut.

Dans le détail, 17 copies obtiennent une note inférieure ou égale à 05, manifestant probablement pour la plupart une erreur de stratégie de la part des candidats. 23 copies se situent entre 6 et 7, et réclament de la part des candidats une mise au point méthodologique sérieuse. 8 copies, entre 12 et 14, portent la marque d'un savoir-faire très satisfaisant. 6 copies ont obtenu une note supérieure ou égale à 15 en démontrant non seulement une excellente maîtrise technique de l'exercice, mais une véritable finesse d'analyse, avec des développements personnels et originaux.

Par rapport au sujet de l'année précédente (la « Sestina » d'Elizabeth Bishop), l'extrait proposé en 2005 et tiré de la pièce *An Ideal Husband*, d'Oscar Wilde, semblait *a priori* plus classique et rassurant pour les candidats, qui pouvaient difficilement ignorer le nom de l'auteur, même s'il va de soi que le jury n'en attendait pas pour autant de connaissances pointues sur ce dernier, son œuvre ou ses engagements littéraires. Le sujet s'est avéré discriminant, non tant par l'auteur choisi, que par le genre proposé. Il y avait plusieurs années qu'un texte théâtral n'avait pas été proposé au concours, et il semble que nombre de candidats se soient concentrés, dans leur préparation, sur la prose narrative, au point d'oublier la prise en compte des enjeux dramatiques et scéniques indispensable au commentaire d'un texte de théâtre. Il ne s'agissait pas de posséder toute une panoplie d'outils théoriques pour aborder le théâtre, mais simplement d'être attentif à toutes les dimensions du texte, lequel n'est pas avare d'indices sur l'organisation de l'espace, par exemple.

Par conséquent, le sujet a permis aux bons candidats de se distinguer en offrant des lectures détaillées des nombreuses didascalies, tandis que d'autres s'obstinaient à considérer le texte dans la même perspective que s'il s'agissait d'un texte de prose narrative (allant jusqu'à proposer parfois des développements à contresens sur le point de vue et autres questions narratologiques). Malheureusement, ils faisaient ainsi preuve d'un manque d'attention flagrant à la spécificité du passage – or c'est bien là l'enjeu de tout commentaire de texte. Le rapport 2004 formulait des remarques comparables au sujet du traitement de la poésie ; les épreuves de l'oral 2005 ont permis de constater les nets progrès des candidats en matière d'analyse des poèmes, notamment en matière de métrique. Il est donc permis d'espérer que les remarques qui suivent auront le même effet bénéfique, et encourageront l'ensemble des candidats à prêter une attention accrue au théâtre et à ses procédés propres.

De la manière la plus générale, il importe de toujours se rappeler que le théâtre ne se déploie pas en deux mais en trois dimensions. Même en l'absence de témoignages sur une mise en scène particulière, le texte demande à être vu dans l'espace : ce ne sont pas de simples dialogues, mais des phrases prononcées à voix haute, par des acteurs dont les gestes sont visibles, et dont les déplacements s'inscrivent dans le volume d'une scène soigneusement organisée. Les didascalies donnaient à cet égard matière à interprétation – car il est bien entendu que toutes ces dimensions du théâtre, y compris les considérations les plus concrètes, sont porteuses de sens. En guise d'exemple, voici quelques remarques sur la didascalie initiale et sa longue description du décor, que la grande majorité des copies a écartée d'une phrase, se contentant d'affirmer que les multiples accessoires scéniques dressaient par leur profusion luxueuse le portrait d'une maison riche.

- Certes, le lustre qui dispense son éclat, la tapisserie (pièce coûteuse, donc apanage des maisons privilégiées... en même temps qu'objet mieux visible sur scène qu'un tableau aux dimensions réduites : d'emblée on voit que les contraintes matérielles entrent en interaction avec la dimension symbolique), et le sofa Louis XVI dénotent le caractère raffiné d'une maison aristocratique. Mais peut-on parler véritablement de profusion du décor ? Il n'y a justement que ces trois éléments : un lustre, une tapisserie et un canapé suffisent à décrire une maison chic... avec la majesté du grand escalier, qui souligne aussi le statut de l'hôtesse perchée à son sommet. Loin d'un étalage de luxe, il y a plutôt économie de moyens dans ce décor qui repose tout entier sur la métonymie.
- Au-delà de la représentation d'un milieu social, chaque élément du décor est porteur d'un sens plus précis qui suggère des pistes pour le développement de l'intrigue. Les copies ont été nombreuses à souligner le goût français manifesté par l'ameublement, et le raffinement qui est ainsi suggéré. Elles ont moins souvent noté que les références au XVIIIe siècle, de Boucher à Watteau en passant par Louis XVI, évoquent également le badinage amoureux, et en cela renforcent le thème explicite que la tapisserie affiche largement au fond de la scène : « The Triumph of Love ». Plusieurs analyses ont bien articulé le décor, la structure du passage et l'amorce d'une intrigue, en montrant que les trois dialogues qui suivent portent d'une façon ou d'une autre sur le mariage et l'amour, et semblent développer l'indice donné par la tapisserie, tout en annonçant comme développement plus particulier le rôle-clé de l'énigmatique Lord Goring.
- Il n'y a pas une, mais plusieurs pièces : de manière économique, les ouvertures sur les coulisses évoquent d'autres pièces (« music room », « other reception-rooms »), contribuant à l'idée que la maison est grandiose sans s'engager dans les dépenses exigées par une représentation réaliste. L'espace hors-scène est ainsi exploité et

comme intégré dans la pièce. La scène, quant à elle, représente le hall d'entrée, c'est-à-dire un espace de circulation, où les invités sont annoncés, accueillis, et où ils engagent des conversations avant de passer par exemple dans la « music room » pour se livrer à d'autres activités. On voit donc moins le lieu de la réception, que celui de son démarrage, là où les formalités d'accueil et les échanges de politesse sont le mieux mis en valeur, ce qui permet d'en exposer les paradoxes et les absurdités.

- La scène n'est pas juste un décor figé, mais un lieu de circulation : la didascalie règle les entrées et sorties des acteurs. Dans le hall, chacun entre pour saluer Lady Chiltern, avant de se déplacer vers les autres pièces, où se situe de façon imaginaire le cœur de la fête. Les acteurs traversent la scène, s'arrêtant un instant pour lier conversation, ce qui permet au texte de distinguer successivement trois dialogues, au sein de trois groupes momentanément figés – le sofa, à cet égard, permet d'installer littéralement la conversation de Mrs Marchmont et Lady Basildon en focalisant notre attention sur un lieu précis. L'escalier est un outil de circulation qui ajoute aux déplacements horizontaux une animation verticale, tout en se faisant l'indice visible du statut de Lady Chiltern, que sa « grave greek beauty » fait ressembler aux statues à l'entrée des temples grecs. Enfin, un important régulateur de la circulation est le majordome Mason, qui dirige les entrées des personnages. (Quelques candidats ont judicieusement souligné les implications onomastiques de ce personnage qui « cimente » les différentes sous-parties et « bâtit » la structure du passage). Bien que ses interventions soient brèves, ses rôles sont multiples. Par son costume et sa fonction, il participe à la description de la maison aristocratique ; par ses énoncés mécaniques, il souligne les conventions sociales et leur caractère artificiel ; sur le plan dramatique, il représente un outil commode puisqu'en annonçant les invités, il les présente du même coup aux spectateurs.

Notons à propos de Mason que de nombreuses copies ont clairement souligné son rôle dans la structure du passage. En effet, si les candidats éprouvent des difficultés visibles à se représenter la scène, ils sont en revanche très attentifs aux effets de structure. Influencés par les analyses structuralistes sans pour autant les plaquer artificiellement, ils se livrent à des remarques souvent pertinentes dont on ne saurait que les féliciter... à condition toutefois que ces considérations sur la macrostructure ne les détournent pas des microlectures, à savoir de l'étude minutieuse d'une écriture où tout, depuis la syntaxe jusqu'aux effets sonores, mérite d'être examiné en profondeur.

Au-delà du trop fréquent « oubli » de l'espace et du mouvement, l'absence de commentaire détaillé sera donc notre reproche principal à des copies qui trop souvent se contentent d'un parcours superficiel et rapide. Non seulement les six heures de l'épreuve permettent largement de nourrir davantage son analyse, mais le refus de se confronter réellement au *texte* empêche les candidats de dégager des axes pertinents et les conduit nécessairement à la généralisation psychologisante et moralisante. Il s'établit ainsi un cercle vicieux où le choix d'arguments vagues ne donne pas de prise sur le texte, tandis qu'en retour l'absence de microlectures bloque l'interprétation qui reste superficielle. On conseillera donc aux candidats de se donner le temps, en début d'épreuve, de regarder soigneusement les éléments linguistiques les plus infimes ; voire de se constituer une liste personnelle des éléments à envisager systématiquement, non seulement dans le registre du vocabulaire (qui reste trop largement privilégié), mais également dans celui de la syntaxe, ou encore des effets sonores (plusieurs copies ont produit des analyses intéressantes du rythme, qu'elles en soient remerciées).

Sans développer outre mesure des critiques qui risqueraient de paraître peu constructives, on notera encore quelques défauts récurrents, même dans des copies honorables.

- Les commentaires quittent régulièrement le champ de la littérature pour glisser vers celui de la morale. Trop de copies ont développé des jugements de valeur et autres réquisitoires contre la « société hypocrite », « la vie superficielle des femmes et leur conversation fastidieuse », « le mépris des classes inférieures ». À la jonction de la morale et de la psychologie, on a trop souvent lu que « la vie de ces femmes est vide, elles s'ennuient, elles n'ont rien d'autre à faire que dire du mal des autres » – certains sont allés jusqu'à extrapoler des développements sur ce que l'une dirait ou penserait une fois que l'autre aurait le dos tourné ! Il est certain que les conversations dans ce passage sont superficielles, au sens où elles se déploient à la surface des conventions (qu'elles malmènent cependant par la contradiction et le paradoxe). Mais il est plus pertinent d'approfondir les mécanismes de la conversation que les états d'âmes supposés des personnages. Parfois, le commentaire moralisateur révélait une mauvaise compréhension du texte. Ainsi plusieurs candidats ont cru que la froideur de Lady Chiltern à l'égard de Lady Markby, en fin de passage, venait de ce que l'hôtesse était choquée du remariage de cette dernière ; mais la remarque « I did not know she had married a second time » indique simplement que Lady Chiltern ne s'attendait pas à reconnaître Lady Markby, qui porte désormais le nom de son nouveau mari. L'échange indique que les deux femmes se sont déjà rencontrées, et sa raideur, que leurs relations n'ont pas été amicales. D'où la suggestion de troubles à venir.
- L'humour est trop peu analysé. Il ne suffit pas de citer telle phrase en affirmant « it's funny », épithète d'ailleurs peu conforme au registre de langue attendu. Dans les copies qui font l'effort d'aller plus loin, l'amalgame est fréquent entre la satire, l'ironie, la caricature et le grotesque. Il est vrai que les termes théoriques, en matière d'humour, sont délicats à définir et manipuler. On n'exige donc pas que les candidats disposent d'un attirail conceptuel à toute épreuve. En revanche, on attend une tentative de définition des procédés humoristiques propres au texte considéré. Ainsi, certains candidats ont mis en valeur de manière convaincante les jeux de répétition, les décalages de registres, les contrastes entre les attentes créées par une phrase et la réponse fournie dans la suivante, le tout dans un langage simple mais précis, sans jargon. À l'autre extrême, le terme de « satire » a souvent fonctionné de manière contre-productive, en tirant les interprétations hors de l'humour, vers le jugement moral : la satire, comme critique des mœurs d'une société, viserait à la réformation de ces mœurs. Non seulement la moralisation est hors de propos, comme nous l'écrivions plus haut, mais elle représente un quasi-contresens sur les intentions de Wilde, dont les ambitions ouvertement esthétiques vont à contre-courant des principes victoriens selon lesquels l'art a une portée didactique et morale.
- Puisqu'il est question de Wilde et de son environnement artistique, précisons une fois de plus que le jury n'attend pas des candidats une culture littéraire étendue. Les copies qui manifestaient une connaissance de l'œuvre théâtrale de Wilde ou de son adhésion au principe de « l'art pour l'art » ont été bonifiées ; les autres n'en ont pas été pénalisées pour autant. Il ne suffit d'ailleurs pas de faire une brève référence : la culture est mise en valeur lorsqu'elle donne lieu à un complément d'analyse. Ainsi, les allusions véritablement pertinentes sont celles qui ont tiré profit de « l'art pour l'art » par rapport au discours artistique mis en œuvre dans les didascalies ; celles qui ont cité les développements de l'intrigue entre Mabel et Lord Goring, voire ont cité de

mémoire un trait d'esprit de Goring pour mieux définir un humour reposant sur le « wit »; une ou deux copies ont même évoqué, pour l'analyser, la mise en scène du passage dans la récente adaptation filmique de la pièce. Cela pour signaler que si le jury n'est pas là pour vérifier l'acquisition de données culturelles, il note que certains candidats ont un bagage honorable, et surtout savent en tirer parti. D'un autre côté, trop d'étudiants citent le théâtre français comme seule et unique référence, en particulier Molière, sans mesurer le décalage entre le théâtre baroque français et le théâtre britannique de la fin du XIXe siècle. Le motif du « theatrum mundi » a ainsi été invoqué, ou plutôt plaqué sans argumentation dans près de la moitié des copies, malgré l'anachronisme flagrant. Dans ces cas-là, il vaut mieux s'abstenir de toute référence intertextuelle.

- Enfin, la grande majorité des copies a passé sous silence les références aux œuvres d'art qui parsèment les didascalies, alors que le texte en était littéralement saturé. Faut-il voir là une négligence à l'égard de ces passages en italiques, qui ne seraient pas considérés comme faisant partie du texte ? Ou bien un certain malaise devant des allusions culturelles que l'on craindrait de mal comprendre ? Si les candidats ayant quelques notions des théories de « l'art pour l'art » étaient avantagés en ce domaine (bien que certains se contentent de plaquer le slogan sans en analyser le traitement spécifique), tous pouvaient et devaient se livrer au moins à des hypothèses d'interprétation devant un procédé aussi systématique. Rappelons que l'hypothèse est le mode même du commentaire de texte, qui n'a pas pour but de donner la vérité sur un passage, mais bien d'en construire progressivement une interprétation qui est discutée au fur et à mesure qu'elle est proposée. Toute suggestion était donc la bienvenue, à condition qu'elle s'appuie sur des exemples précis.

Avant de conclure par quelques remarques de langue, voici en quelques lignes une proposition de plan pour le commentaire, qui s'inspire des développements les plus convaincants rencontrés dans les copies. On pouvait dans une première partie traiter le passage comme une scène d'exposition, ce qu'il est en effet, en soulignant qu'il s'agit de la scène d'exposition d'une comédie de mœurs. Ainsi, on regroupait les considérations quelque peu passe-partout sur la présentation des protagonistes (en évitant si possible l'expression « gallery of portraits », dont l'utilisation en leitmotiv d'une copie à l'autre n'apporte rien à l'analyse... à moins de la relier aux références picturales explicites) et l'annonce d'une intrigue, avec les remarques sur l'évocation d'un milieu social par l'ostentation de ses accessoires et de ses conventions. Dans cette partie figureraient l'étude de la structure du passage, ainsi que celle de l'espace scénique. Dans un second temps, une analyse approfondie des conversations permettrait de développer l'interprétation du texte, non comme simple reflet d'une société, mais plutôt comme écriture de l'humour, et en particulier du « wit ». Si certains tiennent à garder l'idée de la satire, qu'ils en atténuent du moins le mordant par l'adjectif « playful ». Le plaisir du lecteur ou du spectateur réside dans les jeux de langage bien plus que dans la condamnation. Une étude minutieuse des multiples effets de décalage en ferait la preuve. La partie se concentrerait ainsi sur le langage mis en œuvre dans les trois dialogues successifs. Enfin, il était possible dans un troisième temps de passer à des considérations plus esthétiques, pour ajouter à la question de l'humour celle plus générale de l'art. Le statut des didascalies, dont la longueur et l'écriture même montrent qu'elles ne sont pas faites uniquement pour servir d'outil au metteur en scène, posait problème. Ce texte n'est-il pas fait pour être lu autant que pour être vu et entendu ? Sur scène, les comparaisons avec statues et tableaux disparaissent presque complètement. Or ces comparaisons rappellent les théories de « l'art pour l'art » et semblent confirmer l'idée que c'est la vie qui imite l'art, et non le

contraire. Mais leur surabondance, leur caractère systématique, la manière dont la comparaison est forcée pour Mabel Chiltern (« to sane people she is not reminiscent of any work of art »), ou tournée en dérision pour Mrs Cheveley (« showing the influence of too many schools »), montrent que le lien n'est pas à prendre au sérieux. Wilde semble ici s'auto-parodier en poussant à ses limites un principe qu'il défend ailleurs.

Pour ce qui est de la langue, le jury a noté la grande diversité du niveau d'anglais des candidats, dont certains enchaînent les fautes de grammaire alors que d'autres convainquent par leur écriture fluide et leur vocabulaire riche et précis – or la précision des termes est une condition presque nécessaire à la finesse d'analyse. Les fautes de base restent récurrentes, par exemple les S manquants ou surajoutés dans les accords : 3<sup>e</sup> personne du singulier, pluriel des noms et des adjectifs, etc. La faute de syntaxe qui consiste à intercaler un adverbe (voire tout un syntagme) entre le verbe et le COD est encore fréquente. Le vocabulaire lié au théâtre est à revoir : les didascalies, qui ont donné lieu à toutes sortes de barbarismes, se traduisent par « stage directions » ; le terme « saynète » ne se calque pas en anglais. « Comic », comme substantif, désigne la personne qui amuse les foules. C'est comme adjectif que le candidat pouvait utiliser le terme pour étudier les « comic devices » ou « comic effects ». « Le comique », au sens de l'ensemble de ces effets comiques, se dit « comedy », comme le genre. Enfin, les phrases trop longues sont à déconseiller car elles conduisent souvent le candidat à malmener les constructions à force d'accumuler les détours. On encouragera donc un travail sur la langue qui privilégie la précision du vocabulaire en même temps que la concision des structures : la simplicité (et non la pauvreté) du discours vaut mieux qu'une virtuosité rhétorique mal maîtrisée.

Nous espérons que ce rapport sera utile aux futurs candidats et que les faiblesses, une fois identifiées, loin de les décourager, les inciteront à renforcer certains points méthodologiques et à travailler dans la direction de commentaires détaillés, progressifs et conceptualisants, adaptés aux différents genres littéraires. Le jury a eu le plaisir de lire des copies riches et intéressantes sur un sujet qui forçait les candidats à sortir un peu des sentiers battus. Nous souhaitons saluer, en conclusion, la pertinence et le caractère véritablement stimulant de bon nombre de ces développements et de ces réflexions.