

COMMENTAIRE ET TRADUCTION D'UN TEXTE EN ANGLAIS

ÉPREUVE COMMUNE : ÉCRIT

Isabelle BOOF-VERMESSE, Laurent BURY, Clotilde CASTAGNÉ-VÉZIÈS, Anne CHASSAGNOL, Jean-Daniel COLLOMB, Marianne DRUGEON, Nathalie DUCLOS, Frédéric DUMAS, François-Xavier GIUDICELLI, Vanessa GUIGNERY, Frédéric HERRMANN, Ronald JENN, Mélanie JOSEPH-VILAIN, Amélie JUNQUA, Xavier KALCK, Céline MANSANTI, Caroline MARIE, Anne MARTINA, Sandrine PARAGEAU, Ruxandra PAVELCHIEVICI, Emmanuelle PERALDO, Anna PLASSART, Hélène QUANQUIN, Antonia RIGAUD, Stéphane VANDERHAEGHE, Andrée-Anne KEKEH-DIKA, Sylvie KLEIMAN-LAFON, Sara THORNTON LEROY DU CARDONNOY.

Coefficient : 3 ; durée : 6 heures

Le texte proposé au concours cette année est l'extrait d'un essai de Virginia Woolf (1882-1941) intitulé « The Value of Laughter » paru en 1905 dans *The Guardian* et publié dans l'édition chronologique de ses essais et comptes rendus de lecture, *The Essays of Virginia Woolf, Volume One 1904-1912*. Il s'agit d'un des premiers essais publiés dans la presse par celle qui s'appelait encore Virginia Stephen, puisqu'elle n'épouserait Leonard Woolf qu'en 1912, et n'avait pas encore publié son premier roman, *The Voyage Out* (1915). Le jury a souhaité proposer aux candidates et aux candidats qui composaient cette année un texte considéré comme mineur écrit par l'un des auteurs canoniques de la littérature britannique du XX^e siècle, figure majeure du modernisme. On reconnaît cependant dans l'extrait, tendu entre méditation philosophique et écriture poétique, réflexion féministe et débat polémique, les préoccupations théoriques ainsi que l'écriture de la romancière en devenir. La jeune essayiste prend le contrepied des croyances de son temps, se réapproprie les savoirs, réinvestit les lieux communs et formule un éloge du rire que la littérature méprise communément, lui préférant les formes considérées plus nobles de la comédie et de la tragédie.

Le jury a apprécié les références, assez fréquentes, à l'ensemble de l'œuvre de Virginia Woolf, notamment à ses essais féministes plus canoniques, *A Room of One's Own* (1929) et *Three Guineas* (1938), où l'on retrouve l'argumentaire féministe et la critique de la société édouardienne, ainsi que les procédés d'inversion, de burlesque et d'ironie. Ajoutons ici une brève remarque sur la typographie : les titres d'œuvres longues publiées de façon autonome, comme *Three Guineas*, s'écrivent en italiques ou se signalent par un soulignement dans une copie manuscrite, tandis que les textes courts publiés en recueils s'écrivent entre guillemets, comme le titre de l'extrait. « The Value of Laughter » est beaucoup plus court que les essais cités, puisque l'extrait proposé au concours en représente plus de la moitié. Certains candidats ont mentionné à bon escient le personnage fictif de Judith Shakespeare imaginé dans *A Room of One's Own* pour dénoncer la misogynie institutionnelle et culturelle. En revanche, le jury rappelle aux candidats qu'il s'agit d'une épreuve de commentaire et que les références intertextuelles doivent éclairer la lecture de l'extrait. Ainsi, les nombreuses références au « stream of consciousness », que Virginia Woolf expérimentera dans son œuvre de fiction, ne servent en rien le commentaire d'un extrait qui ne cherche pas à rendre un courant de conscience mais plutôt à confronter un discours à ses propres limites, en créant une forme de dialogue entre des clichés, des idées reçues, un savoir doctrinaire et une pensée libre. Le jury s'est étonné de voir Virginia Woolf devenir une romancière américaine ou être, dans certaines copies, désignée par le pronom masculin « he », des erreurs grossières inadmissibles dans un concours de ce niveau. L'auteur était connu et correctement identifié dans la majorité des copies, encore fallait-il convoquer son œuvre à bon escient. Le jury a pénalisé les copies qui convoquaient *Mrs Dalloway* ou le Bloomsbury Group, en général trop vaguement défini, sans montrer la pertinence ni l'intérêt de ces références. Il met en

garde les candidats contre les références fantaisistes (paroles de chansons, dialogues de séries télévisées, œuvres de Tex Avery ou des Monty Pythons) qui, si elles font légitimement partie de la culture d'un candidat à une École Normale Supérieure, n'apportent rien. La culture littéraire, philosophique et historique des candidats doit être mobilisée uniquement dans le but d'enrichir le commentaire ; elle sert hélas parfois à l'éluder, dans des copies qui sont autant de cours généraux sur l'auteur, la période historique ou la thématique générale de l'extrait.

La société édouardienne, ou victorienne, fut parfois dépeinte de façon trop simpliste (« macho » selon un candidat) ou inexacte (« puritan » selon un autre). Il reste cependant tout à fait possible de privilégier une entrée thématique dans le texte, notamment pour les candidats historiens ou philosophes, au fait de l'histoire sociale ou intellectuelle. Certaines très bonnes copies ont ainsi consacré toute une partie à la critique de la société, à la fonction sociale du rire, à l'opposition entre une « nature » masculine et une « nature » féminine, ce qui a été apprécié par le jury dans la mesure où cette critique se nourrissait de retours au texte et était articulée à une analyse textuelle. Quelques copies ont brillamment marié les axes de lecture thématique et générique, en montrant que Virginia Woolf se livrait à une parodie de l'essai, genre typiquement masculin, puis en articulant les notions de « genre » et de « gender ».

Les copies les moins convaincantes ne font aucun cas de la forme, paraphrasent le contenu thématique de l'extrait, plaquent des connaissances et cherchent à tout prix à faire de l'essai woolfien l'expression exacte d'une philosophie, que ce soit celle de Bergson, celle de Nietzsche ou d'Aristote. Outre le fait que la pensée complexe de ces philosophes a subi des simplifications parfois gênantes, cette approche est symptomatique d'un refus de la part de certains candidats de véritablement commenter l'extrait comme texte littéraire, comme écriture : le jury le rappelle, le commentaire exige une attention précise au texte. La raison en est peut-être que de trop nombreux candidats ignorent les notions et la terminologie de base. Il convient par exemple de distinguer Virginia Woolf, auteur du texte, de la voix de l'essayiste qui devrait faire l'objet d'une analyse, et de poser explicitement que ce texte n'est pas un roman. Il fallait voir ici que l'étude de la « first person narrative » s'avère peu pertinente dans un texte qui ne relève pas de la fiction, ne déroule pas une action et encore moins une intrigue, ne crée pas, à proprement parler, de « personnages ». La confusion générique est le premier écueil à éviter : trop de copies, après avoir, en introduction, présenté le texte comme « an essay », voire « an article », parlent ensuite de « narrator » à chaque paragraphe. Les micro-lectures exigent de la précision : ainsi, il ne suffit pas de mentionner l'emploi récurrent du présent gnominique, ou présent de vérité générale, encore faut-il le définir et en montrer les effets. Il faut clairement montrer qu'une comparaison n'est pas une métaphore, qui n'est pas une allégorie, ou, encore, que le « stream of consciousness » n'est ni du « *mental stream » ni du « *mind flux », pas plus qu'il n'est à confondre avec du « discours rapporté ». De nombreux candidats méconnaissent tout autant la méthodologie élémentaire qui consiste à mettre en évidence le fonctionnement propre d'un extrait spécifique. Ici, si le texte présente certains traits poétiques, il a recours à une rhétorique, termes qu'il convenait de définir et dont l'articulation particulière était à mettre en évidence. L'étonnement naïf de certains candidats devant un texte argumentatif comportant des images poétiques a étonné le jury. À ce propos, il est rappelé que la dernière partie du commentaire ne doit pas être systématiquement consacrée à la dimension stylistique, voire méta-fictionnelle de l'extrait, et que le plan doit naître de la lecture de l'extrait en évitant de dissocier la « forme » du « fond », comme ce fut le cas dans certains plans en deux parties.

D'un point de vue méthodologique, le commentaire linéaire n'est pas interdit mais, cette année encore, il s'est avéré malcommode pour formuler une démonstration habile et dynamique et, pour tout dire, fort dangereux, menant tout droit à la répétition et à la paraphrase. Seules quelques rares copies ont su l'utiliser pour mettre en évidence, par une lecture attentive, les mouvements de pensée tout en détour et en retours qui caractérisent l'extrait, en évitant l'écueil d'une pulvérisation des perspectives et des hiérarchies. Certes, l'extrait remet en question l'échelle des valeurs, mais rappelons que le commentaire vise à clarifier les enjeux du texte : le brouillage est donc à proscrire des copies ; dans le

cas présent, il a trop souvent abouti à la dissolution de bonnes remarques, sur l'ironie notamment, dans un flot de paraphrase. Trop peu de copies identifient clairement la nature de l'extrait en introduction, voire, parfois, dans l'ensemble du commentaire, ce qui s'avère particulièrement gênant puisque la question de la nature de l'extrait, tendu entre démonstration logique et tentation poétique, entre argumentation visant à convaincre et absorption d'une multiplicité de discours, pouvait constituer une problématique. Le jury s'est, cette année encore, irrité de constater à quel point les candidats se trouvent démunis lorsqu'il s'agit de montrer la qualité poétique d'un texte : sonorités, allitérations et assonances qualifiés de façon péremptoire de « tristes » ou « gaies », chiche relevé de répétitions ne faisant l'objet d'aucune analyse, vague affirmation que « tout » ou « les images » sont poétiques. En revanche, les meilleures copies — le jury se félicite que 242 aient obtenu une note comprise entre 16/20 et 20/20 — ont su suivre les oppositions entre les mouvements d'ascension associés à la figure du « male gymnast », « balancing himself on that pinnacle which is denied his sisters », qui revient à la fin de l'extrait : « the rarest minds alone can climb the pinnacle », et les mouvements de chute, ou encore les subtiles variations identitaires du pronom « we ». Les images sont frappantes et tissent des réseaux structurés qui pouvaient permettre à tous les candidats de repérer les grands axes ; rappelons que, pour les candidats moins sûrs d'eux, un repérage des champs sémantiques est un mode d'accès possible au texte s'il sert de base à une analyse structurée. D'un point de vue plus concret encore, le jury regrette que trop de copies soient encore mal présentées, illisibles, sales, insuffisamment aérées, écrites d'une main tremblante ou avec une encre trop pâle.

Dans l'ensemble, le commentaire a été moins bien réussi que la version. Le jury rappelle l'importance de bien se préparer à cet exercice, en maîtrisant les concepts narratologiques de base, la formulation d'une problématique et la conception d'un plan qui permette de dérouler un argumentaire en fuyant l'artificiel et le mécanique. Par exemple, une problématique ne prendra pas systématiquement la forme d'une série de trois ou quatre questions ; se demander : « What is the value of laughter according to Virginia Woolf ? » ou encore : « What is the aim of Virginia Woolf in this text ? », annoncer que l'on va montrer que « Virginia Woolf knows how to use words », ne constituent pas des problématiques. De plus, les questions formulées en fin d'introduction devront trouver leur réponse dans la suite du développement : trop de copies bifurquent et oublient la problématique et le plan annoncé, parfois même lorsqu'ils sont prometteurs. Le jury a trop souvent l'impression que les copies cochent des passages obligés en faisant fi de l'organicité nécessaire à une analyse structurée qui soit aussi une démonstration convaincante. Plusieurs axes de lecture étaient évidemment possibles, les plus probants ont mis en évidence la spécificité de l'extrait qui repose sur des tensions, des renversements (des idées reçues, des hiérarchies), des glissements sémantiques et logiques, des contradictions, l'oscillation entre rationalité et imagination, voire la dimension ludique de l'extrait. Les meilleures copies ont su articuler ces différentes problématiques. Les paragraphes qui suivent, sans constituer un modèle rigide, développent les grands axes que les candidats pouvaient choisir de combiner afin de rendre compte, au plus proche du texte, de son fonctionnement et de ses enjeux.

Un premier axe d'analyse concerne la définition du genre littéraire. Trop peu de candidats se sont interrogés sur la nature de l'extrait : il ne s'agit pas d'un texte de fiction, pourtant il a une tendance à la fictionalisation ; il s'agit d'un texte argumentatif, pourtant il ne vise pas uniquement la conviction du lecteur par la logique d'un raisonnement : il est tendu entre raisonnement et imagination, entre essai et fiction. Sans demander aux candidats de citer les grands théoriciens du genre de l'essai, défini par son indéfinition même, le jury s'attendait à ce qu'ils connaissent les traits propres de ce genre « méthodiquement non méthodique » selon Adorno, « désorganisation systématique » pour Barthes. Il était possible de faire référence à Montaigne, qui inaugura le genre en France, que Virginia Woolf lisait et appréciait. En revanche, le jury ne s'attendait nullement à ce que les candidats sachent que George Meredith avait publié, en 1877, un essai intitulé « An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit ». L'extrait, en accord avec ce genre littéraire, refuse le rectiligne pour préférer le détour, la dérivation, la reprise avec variation ; il s'élabore par retours sur une affirmation ou une image antérieure et par inclusion de l'inattendu et du surprenant. L'extrait allie

la prose argumentative, mêlant la rectitude de la logique avec ce que Glaudes et Louette appellent « les retours ou le ralentissement de la poésie ». Une analyse des tensions entre progression de l'argumentation et poésie buissonnière paraît indispensable. Notons d'abord l'implication du lecteur, associé aux différentes étapes de la démonstration afin de mieux emporter son adhésion (« Suppose then », « Nor can we imagine », « you must »), et ramené dans la sphère des choses connues au moyen d'exemples familiers, comme le chien devant le foyer, dont l'article défini (« the dog on the hearthrug »), souligne la proximité avec l'expérience du lecteur.

Les nombreuses conjonctions de coordination (« therefore », « now », « thus », « but », « for », « though »), associées aux verbes argumentatifs (« there is no doubt that ») et de réflexion (« to analyse this impression », « they would realise »), charpentent l'extrait selon la logique formelle du texte argumentatif pour mieux la saper au moyen de différents procédés de brouillage. Les formules argumentatives sont modalisées (« It may be that tragedy [...] is not so common », « we should find, doubtless »), le discours théorique ou docte est parodié, la subjectivité de la démonstration parfois même proclamée au moyen d'adverbes (« Dogs, mercifully, cannot laugh », « ignominiously »). Le texte procède par répétitions avec déplacements ; par exemple, le rire, condamné dans le premier paragraphe par opposition au langage articulé, devient, dans le second paragraphe, connoté positivement car il est le propre de l'humain, avant de devenir ce qui rappelle les limites de l'humain, le texte concluant qu'il vaut mieux pour les chiens ne pas rire car ils prendraient alors conscience de leur limite. La « valeur » mentionnée dans le titre apparaît essentiellement changeante, construite par glissements successifs. Le rythme binaire, justement, refuse de trouver un accord dans un troisième temps, qui marquerait un point final, mais préfère filer vers un nouveau renversement. Les nombreux modaux placent cette démonstration sous le signe de la supposition plus que de l'affirmation péremptoire — le discours d'autorité est d'ailleurs parodié dans l'extrait.

Le texte se construit autour de contrastes explicites (« human voice » / « beast's voice »), mais qui disent l'impossibilité d'un antagonisme radical : le comique et le tragique se croisent (« what is superficially comic is fundamentally tragic ») et l'être humain ne saurait s'enfermer aisément dans des catégories (« not quite a hero or entirely a villain »). Les notions qui servent la démonstration semblent floues, elles aussi : pourquoi passe-t-on de « tragedy » à « solemnity », et de « comedy » à « laughter » ? La distinction entre « laughter » et « pure laughter », ou entre « humour » et « true humour », clarifie-t-elle vraiment ces notions ? Souvent, le texte avance par une série de réversions ou de palinodies, lorsque l'argumentation se contredit, ou semble se contredire, par exemple lorsque la connaissance, connotée positivement dans le premier paragraphe se voit qualifiée négativement à la fin du second (« ponderous knowledge »). L'oscillation entre « humour », « true humour », « laughter », « true laughter » montre comme l'écriture se refuse à toute définition figée et fonctionne par comparaison, par rapprochement dynamique, par confrontation des notions. Ainsi, dans le second paragraphe, la citation de Bunyan n'est convoquée comme définition convenue de l'humour (« This [...] has been accepted as a definition of humour ») que pour être remise en question et laisser la place à une métaphore (« but the laughter of comedy has no burden of tears »). Certains candidats ont remarqué que l'extrait fait référence à son propre mode d'écriture et que, comme le rire qu'il tente de réhabiliter, il s'intéresse aux bizarreries et aux sentiers qui bifurquent, notant l'étymologie spatiale du terme « eccentricity ».

La mise en évidence du fonctionnement spécifique de l'extrait, qui brouille le cadre argumentatif qu'il construit, implique une analyse de la voix, intimement liée à la dimension ironique de l'extrait. Pour ce second axe aussi, des effets de brouillage et de recouvrement sont à noter. Comme pour tout texte littéraire, il convenait ici de se demander quelle voix parle, quel destinataire elle construit et si elle adhère toujours à son propre discours.

L'origine de la voix est problématique, complexe, plurielle. Certes, de nombreux candidats ont noté qu'il s'agit d'un texte à la première personne du pluriel, mais peu sont allés jusqu'à suivre les méandres de l'identité de ce « we » au fil de l'extrait. « [W]e have been told » : dès la première

phrase, la voix est collective, pour autant, le pronom « we » a un référent ambigu : s'agit-il d'un pluriel de modestie désignant le seul essayiste, d'une modalité de l'association du lecteur à la démonstration, d'un pluriel faisant de l'essayiste le porte-parole d'une catégorie ? mais alors laquelle ? les femmes ? l'humanité toute entière ? Ici, la voix paraît attribuable au seul essayiste (« this we may call the spirit of solemnity »), en revanche ; là, elle associe le lecteur au processus de réflexion (« If we took time to think ») ; plus loin, elle semble la voix de l'humanité tout entière (« [I]aughter is the expression of the comic spirit within us », « we are but human »). La voix affiche son identité glissante et délibérément problématique. Ce « we » contraste avec les tournures impersonnelles (« we have been told », « there is no doubt that », « it is held to be ») qui citent des lieux communs avec ironie. La voix se désolidarise parfois de son discours, notamment lorsqu'elle se fait l'écho de discours extérieurs, notamment du discours hiérarchique de la période (« the dignity of a race », « this precious privilege »). L'identité de la voix et la distance ou l'adhésion dont elle fait montre par rapport à son discours sont à réévaluer à chaque occurrence du pronom.

La tonalité ironique du texte se signale en outre par les procédés littéraires de l'antiphrase et de la métalepse narrative. La voix affirme le contraire de ce que le lecteur est supposé comprendre, reprenant à son compte les stéréotypes misogynes pour mieux les subvertir, comme dans l'expression « silly women », dont le lecteur serait bien en peine de dire s'il s'agit d'une sous-catégorie de la gente féminine ou si l'adjectif définitoire fait de toute femme une sotte, ou dans la tournure exagérément emphatique : « if spirits have a gender, there is no doubt that it is masculine ». En outre, la voix fait intrusion dans son discours pour le commenter, même si cette rupture n'est pas signalée par la ponctuation (« to do him justice »). Il est à noter que toute métalepse n'est pas nécessairement vecteur d'ironie : par exemple, telle intrusion marquée par les tirets cadratins (« tragedy—a necessary ingredient—is not so common ») n'est pas ironique, mais participe du fonctionnement dialogique du texte alors que le genre de l'essai, comme certains candidats l'ont rappelé, est souvent considéré comme le lieu de l'affirmation hégémonique de la voix, voire de la personne, de l'essayiste masculin.

Le destinataire idéal, construit par la voix, est moins défini par une identité que par une fonction qui n'est pas sans rapport avec la visée argumentative de l'extrait : le texte l'invite à penser (« suppose »), à revoir ses préjugés (« [i]f we took time to think ») ; il le met en garde contre les dangers du savoir, ou du dogmatisme (« we are in danger of losing this precious privilege ») et l'invite à plus de lucidité dans le dernier paragraphe. Le texte peut se lire comme un texte polémique — certains candidats sont allés jusqu'à le qualifier de « militant ». Il pouvait être bienvenu de distinguer clairement les notions d'ironie et d'humour, et de montrer que l'extrait, s'il est ironique, est également humoristique. Les meilleures copies ont d'ailleurs remarqué que le texte utilise l'arme dont il se fait l'avocat, n'hésitant pas à forger des images bouffonnes (« buffoonery »), démontrant qu'un texte à visée politique peut être drôle, sans aller toutefois jusqu'à remarquer que Virginia Woolf illustre sa propre théorie et prouve que les femmes peuvent avoir de l'humour.

La thématique féministe, autre axe, se construit pareillement par glissements. Après avoir présupposé une nette dichotomie entre « women » et « men » comme celles qui sont dépourvues d'humour et ceux qui seuls en ont, l'extrait brouille les cartes : « if spirits have a gender » introduit le doute, relayé par une allusion au sexe de créatures mythiques (« the sex of the graces and the muses »), puis la catégorisation se décale légèrement et il est question de « children and silly women » qui sont ensuite comparés à des animaux domestiques eux-mêmes mis sur un pied d'égalité dans la succession des arguments avec d'imaginaires êtres supérieurs (« beings in a higher state than ourselves »), êtres qui permettent ensuite la construction d'une identité entre « men and women », que le texte opposait au départ, identité soulignée par le pronom « us » (« the comic spirit within us »)... C'est cette égalité, ou identité commune qui se noue dans la fin de l'extrait (« men and women are just high enough... »). Une bonne copie a ici fait un rapprochement avec *Orlando*, le roman de Virginia Woolf où le personnage éponyme change de sexe et reprend le mythe de l'androgynie. À la fin de l'extrait, c'est une autre opposition qui prend le relais, entre « laughing » et « knowledge » ; cette opposition reprend, bien sûr, mais en la déplaçant, la conventionnelle opposition des valeurs

associées au masculin, le culturel (« cloak of wealth and rank and learning ») et au féminin, le naturel (« silly women »), mais Woolf opère un glissement : c'est désormais la connaissance qui est grossière et dangereuse (« crude »), et non plus le rire inarticulé, assimilé à la clarté de la vision, voire à la lucidité et à une autre forme de connaissance, non livresque mais humaine (« To be able to laugh at a person, you must, to begin with, be able to see him as he is »). On pouvait remarquer que la personne, vocable neutre en anglais, dont la voix envisage de se moquer, est reprise par le pronom masculin « he », tout comme le chien qu'on imagine riant. Certains candidats ont rappelé que Virginia Woolf publia un roman-biographie du chien d'Elizabeth Barrett Browning intitulée *Flush : A Biography* (1933).

De bonnes copies ont commenté le fait que les femmes sont représentées en groupe tandis que les hommes sont montrés comme des individus, et que cette opposition se double d'une autre, assez classique, entre passivité et activité, ou ont noté la misogynie amusée de l'allitération « folly » / « frivolity ». D'autres ont relevé le fait que Shakespeare et Bunyan, auteurs masculins canoniques, sont cités dans un texte écrit par Virginia Woolf, sans doute en partie pour légitimer sa propre écriture, peut-être aussi pour inscrire sa propre œuvre dans la continuité du canon, ce qui relève du paradoxe. Pareillement, la caricature du gentleman victorien représente la période d'écriture en réaction à laquelle se construit l'écriture woolfienne, tout en l'intégrant en partie.

Un dernier axe pourrait s'attacher à mettre en lumière une tendance à la fictionalisation, une tentation du narratif, du poétique, voire du théâtral. L'essai met en scène les concepts qu'il manipule, ainsi que leurs rapports ; on pourrait dire qu'il cherche à visualiser le processus même de la pensée par une série d'images et de métaphores — il n'est sans doute pas anodin que les références intertextuelles évoquent le théâtre de Shakespeare et le roman allégorique de Bunyan.

L'extrait dresse une cartographie qui illustre les rapports entre les différentes notions : l'humour, qui vit dans les hauteurs (« pinnacles »), peut tomber (« topples over », « plunges », « descends ») dans le cliché (« hard ground of serious commonplace »). L'opposition haut / bas se double d'une autre opposition entre escalade et itinéraire direct (« climb the pinnacle », « comedy walks the highways »), le rejet du droit chemin s'exprime d'ailleurs dans l'image spatiale des « deviations ». Le rapport des choses aux mots s'exprime en termes spatiaux (« there are some things that are beyond words and not beneath them »), ce qui suggère un jugement de valeur, une hiérarchisation, surtout quand arrive la notion de « proportion » et quand il est question de l'échelle de la civilisation (« high enough in the scale of civilisation »). La carte articule plusieurs espaces en conflit, comme le suggère l'expression « the other side ». Le but de cette cartographie semble être de traverser les apparences, de créer un territoire commun au masculin et au féminin, de se défaire du superficiel pour arriver à une forme de vérité, selon l'opposition surface / profondeur (« what is superficially comic is fundamentally tragic », « it is a superficial accumulation ») — vérité dont l'extrait dénie néanmoins l'existence en assimilant le savoir à une menace et en brisant la linéarité.

Les notions de comédie et de tragédie s'incarnent dans des figures caricaturales, ces « emplois » du théâtre qui sont par ailleurs critiquées dans l'essai pour leur artificialité (« no human is quite a hero or entirely a villain ») et jouent de courtes saynètes (« when this solemn gentleman advances [...] »). Le texte convoque les clichés, les stéréotypes. Le savoir du docte personnage masculin est figuré par une métaphore costumière : « [a]ll his cloak of wealth and rank and learning ». La période victorienne et édouardienne est également figurée par deux vêtements typiques qui en résument la raideur compassée : « a chimney-pot hat and long frock-coat » ; on pourrait parler d'objets emblématiques, ou de symboles, à l'instar de ceux qui évoquent la période élisabéthaine par référence à la tragédie de cette époque (« blood and daggers »). On pouvait convoquer ici les notions littéraires de satire, de caricature et de burlesque. La dague élisabéthaine réapparaît dans le dernier paragraphe : elle est devenue une lame qui plonge au cœur des choses (« the keen blade of the comic spirit which probes to the quick »), prolongeant la métaphore spatiale de la révélation. La comédie, c'est ce miroir que l'on promène le long d'un chemin, selon la métaphore stendhalienne du roman

(« its bright little mirror »). Certains candidats ont souligné que le vestimentaire participait du champ sémantique de la mesure, de la « proportion », articulé à la réflexion sur la « valeur ». Le reflet dans le miroir, la vision panoramique, et le champ sémantique de la vision dans son ensemble (« humorist's point of view », « viewed as in a panorama », « see him as he is ») contribuent à mettre en question aussi bien les valeurs établies que l'existence d'une vérité, ou d'un point de vue fixe, le regard étant hautement mobile dans l'extrait. Pour le dire avec l'une des deux copies ayant obtenu 20/20 : « Woolf's point in this text is not to organise a systematic theory on laughter : the passage is a constant navigation between the effort of definition and a properly literary approach which focuses on images and give[s] the reader a sensory access to the matter. »

Une bonne maîtrise non seulement du vocabulaire spécifique au commentaire littéraire mais également de l'anglais est nécessaire pour exprimer avec précision une lecture fine. Des fautes d'expression trop souvent rencontrées ne permettent pas à certains candidats de présenter clairement leur lecture : trop de candidats ne savent pas parler d'une figure de style (« *literary processes »), ne savent pas former l'adjectif théorique (« *theoretical »), confondent « lose » et « loose », « critic », « criticism » et « critical », ou répètent la faute « *writter » et « *writting » par confusion avec « writer ». Nombreux également sont les candidats incapables d'orthographier correctement le vocabulaire de l'extrait : les fantaisistes « *laughter », « *laught », et « *laughting » ont particulièrement irrité le jury cette année.

La note de commentaire tient compte de la qualité de l'anglais. Il n'est pas acceptable à un niveau bac + 2 d'omettre le « s » d'un verbe conjugué à la troisième personne du singulier au présent simple, d'employer indistinctement *present perfect* et *preterit*, d'user de l'article défini « the » pour désigner une catégorie générale, de mettre « s » aux adjectifs pourtant invariables, pour ne mentionner que quelques exemples. Le vocabulaire et les structures sont trop fréquemment calqués sans vergogne sur le français ; le jury rappelle aux candidats qu'ils disposent d'un dictionnaire unilingue et les invite à en faire usage pour vérifier leur prose (orthographe, emploi des prépositions après les verbes, syntagme le plus précis ou le plus approprié, éradication des barbarismes). Mieux vaut une copie plus courte dans un anglais correct qu'une copie qui propose sur une dizaine de pages un florilège de gallicismes et de fautes d'usage ou de grammaire.

À titre d'exemple, voici comment une copie ayant obtenu 20/20 a organisé le commentaire. Dès l'introduction, le candidat pointe les enjeux majeurs du texte : il espère légitimer l'écriture même de son auteur : « She asserts, in an oblique way, her literary ambition as a female writer ». Cette remarque, qui montre une conscience claire du contexte social et culturel de l'époque et de l'histoire littéraire, est articulée à la spécificité de l'extrait, à savoir le principe d'obliquité. La voix fait mine de reprendre à son compte l'inégalité homme / femme et l'infériorité du rire qu'elle rapporte. La problématique est textuelle, qui annonce une exploration des moyens de la définition ironique et néanmoins méthodique du rire (« ironical and methodical definition »), qui est réhabilité en même temps que les femmes. Une première partie est consacrée à l'ironie (« the ironical aspects of the voice »), qui brouille les intentions de la voix : elle relève, pour le candidat, d'une rhétorique. Les marqueurs d'ironie sont repérés, le texte cité et analysé ; un exemple : « We can take for instance the triple hyperbole used to describe 'true humour' : 'the rarest minds,' 'the pinnacle,' 'the whole of life.' Such an emphatic sentence could not be taken seriously. » Les intrusions commentatives de la voix sont étudiées. La seconde partie propose une étude très détaillée de la méthode de définition du rire. Métaphores et comparaisons sont intelligemment analysées, éclairant une discussion sur l'expression d'un processus mental par des images physiques et concrètes. Les contradictions internes ne sont pas ignorées : le ton autoritaire de la voix qui refuse l'autorité, l'expérimentation mise en place par un texte qui affirme que les expériences sont dangereuses. La définition de la notion de rire sert une stratégie de réhabilitation — une référence à Baudelaire aurait gagné à être développée. Dans un troisième et dernier temps, la copie lie les dimensions esthétique et ontologique de cette définition du rire, en soulignant glissements et contradictions. Le passage à la catégorie de « spirit » permet, selon

le candidat, de bousculer les valeurs préexistantes. Cette dernière remarque montre une compréhension subtile de l'écriture de cet essai.

Il est évident que le jury ne juge pas l'ensemble des copies à l'aune de ce commentaire, aussi pertinent qu'élégant. Un candidat qui formule une problématique, repère au moins deux axes, les articule de façon à rendre compte du fonctionnement propre de l'extrait, par ailleurs examiné de près, les citations perspicaces faisant l'objet d'une analyse précise au service d'une démonstration dynamique, peut espérer, selon la qualité de l'anglais et la profondeur de l'analyse, obtenir entre 10/20 et 14/20, comme ce fut le cas cette année pour 902 copies sur 3000.

Traduction d'une partie ou de la totalité du texte

Traduction proposée

« Mais il est certaines choses qui sont au-delà des mots et non en deçà, et le rire en fait partie. Car le rire est le seul son, pour inarticulé qu'il soit, qu'aucun animal ne peut produire. Si le chien couché sur le tapis devant la cheminée pousse un gémissement de douleur ou un aboiement de joie, nous comprenons ce qu'il veut dire et il n'y a là rien d'étrange ; mais supposez qu'il se mette à rire ? Supposez qu'en vous voyant entrer dans la pièce il n'exprime pas la joie légitime qu'il a de vous voir en remuant la queue ou en aboyant, mais qu'il éclate de rire, qu'il sourit de toutes ses dents, se tienne les côtes et manifeste tous les signes habituels du plus parfait amusement. Vous seriez alors saisi d'un frisson d'horreur, comme si une voix humaine sortait de la gueule d'une bête. Nous ne pouvons pas davantage imaginer que des êtres qui nous sont supérieurs puissent rire ; le rire semble être par essence le propre de l'homme et de la femme. Le rire est l'expression de l'esprit comique qui est en nous, et cet esprit comique se préoccupe des bizarreries, des excentricités et de tout ce qui s'écarte de la norme établie. Il fait entendre son petit commentaire par un rire soudain et spontané qui survient sans que l'on sache vraiment ni pourquoi ni quand. Si nous prenions le temps de réfléchir, d'analyser l'impression que traduit l'esprit comique, nous nous apercevions sans doute que ce qui est superficiellement comique est fondamentalement tragique, et tout en ayant le sourire aux lèvres nous aurions les larmes aux yeux. C'est là — les mots sont de Bunyan — une définition communément admise de l'humour. Mais le rire de la comédie ne connaît pas le fardeau des larmes. Pour autant, bien que son rôle soit relativement mineur comparé à celui de l'humour véritable, on ne saurait surestimer la valeur du rire dans la vie comme dans l'art. »

Remarques du jury

L'an passé, le jury avait souligné l'attention sans faille qu'il convenait de porter à l'orthographe française dans une copie de concours. Cette année, la plupart des copies ont montré qu'un effort avait été fait dans ce sens et le jury ne peut qu'encourager les candidats à persévérer dans cette voie, le barème sanctionnant toujours aussi lourdement les fautes d'orthographe grammaticale.

Contrairement au texte du concours 2011, cet extrait de Virginia Woolf forçait le traducteur à accorder une attention particulière au choix de temps et surtout à la concordance des temps, malheureusement mal maîtrisée par un trop grand nombre de candidats. Quelques choix de traduction malheureux montrent que certains candidats ne maîtrisent pas encore l'usage du dictionnaire, ou qu'ils choisissent peut-être de ne pas en faire usage par manque de temps. De lourdes pénalités pourraient être évitées si cet outil était utilisé correctement.

Cette année toutefois, la qualité d'ensemble des versions était en hausse et de nombreux candidats se sont acquittés honorablement de cette partie de l'exercice.

Analyse des segments:

1) *But there are some things that are beyond words and not beneath them, and laughter is one of these.*

Cette phrase ne comportait pas de difficultés particulières, même si elle a pu, étonnamment, donner lieu à des interprétations très fantaisistes, heureusement rares. Il convenait ici de ne pas omettre le « But » initial, de ne pas étoffer la traduction de « things » et encore moins de le traduire par « quelques choses » ou pire encore par « quelque chose ». Ont également été sanctionnées les traductions approximatives de « beyond » et « beneath » (« supérieures/inférieures », « au-dessus/en dessous », mais aussi « plus fortes/plus faibles », « derrière/devant », « en amont/en aval »). La faute d'accord entre « rire » et « choses » (« l'un d'entre eux ») a été lourdement sanctionnée.

2) *For laughter is the one sound, inarticulate though it be, that no animal can produce.*

Le jury a été étonné que certains candidats buttent sur la traduction de « laughter » dans ce segment comme dans le précédent, et transforment ce substantif en verbe ou éprouvent le besoin de transformer ce simple « rire » en « fou rire ». Il ne fallait pas plus omettre la traduction de « For » qu'il ne fallait l'étoffer ou le transformer (« étant donné que », « car en effet », « parce que » « pour ce que »...). « The one sound » méritait également toute l'attention des candidats qui ont parfois cru pouvoir se dispenser de traduire « one ». Ce « sound » était bien un « son » et non un « bruit » et il n'était ni « incompréhensible », ni « désarticulé », ni même « inarticulé malgré lui ». La construction « though it be » a d'ailleurs donné lieu à plusieurs interprétations douteuses : « inarticulé bien qu'il le soit », « inarticulé comme il est ». Dans certaines copies, « though » a même trop hâtivement été pris pour « thought » et traduit par « pensée ». Rappelons à ce propos qu'une lecture attentive du texte est indispensable.

3) *If the dog on the hearthrug groans in pain or barks for joy*

Si quelques très rares candidats ont été démunis devant le mot « hearthrug » au point de le traduire sans doute au hasard par « alarme » ou « sirène », ce mot n'a guère représenté de difficultés sauf pour les candidats (hélas nombreux) qui ont choisi de ne traduire que « rug » ou que « hearth », lorsque d'autres en faisaient un « paillason », un « panier », une « peau de mouton » ou, plus préoccupant, « une véranda ». Rappelons en revanche que le verbe « aboie » n'existe pas en français et qu'un chien « aboie » (et non « aboit »). Il ne « pleure » pas non plus de joie, pas plus qu'il ne « jappe de tristesse », qu'il ne « jappe sa joie », qu'il ne « rugit », « couine » ou « miaule ».

4) *we recognise his meaning and it has nothing strange in it, but suppose he were to laugh ?*

Outre les calques attendus sur « recognise » (« reconnaissons/connaissons ») et sur « his meaning » souvent malheureusement traduit par « son sens » ou « sa signification », le jury a également sanctionné la mauvaise traduction de « in it » (« dans cela », « en cela », « en ceci »). L'impératif « suppose », lorsqu'il n'a pas purement et simplement disparu de certaines copies, a pu être pris à tort pour un infinitif (« supposer »). Un certain nombre de candidats ont fait le choix surprenant de la deuxième personne du singulier (« suppose »).

5) *Suppose that when you came into the room he did not express his legitimate joy at the sight of you by tail or tongue,*

Il fallait bien entendu respecter ici la cohérence avec la phrase précédente. Ainsi, quand bien même le choix du « tu » était hors de propos dans un texte de Virginia Woolf, les candidats auraient dû s'y tenir et ne pas subitement revenir au « vous » pour repasser au « tu » un peu plus loin. Le jury tient à souligner que l'on « entre » dans une pièce et que l'on y « rentre » quand on en est déjà sorti et que l'on y retourne : il s'agit d'une faute de français facilement évitable. Il n'était pas nécessaire de sur-traduire « room » et d'en faire un « salon », une « chambre à coucher » ou une « salle ». Il fallait surtout respecter la concordance des temps et ne pas opter pour un passé simple incongru pour « you came » et/ou pour « he did not express ». Enfin, « by tail or tongue » a donné lieu à des choix étonnants, le chien manifestant sa joie « à coups de queue » ou « par sa queue », « en tirant la langue » ou « avec des léchouilles ».

6) *but burst into peals of laughter — grinned — shook his sides and showed all the usual signs of extreme amusement.*

Dans ce segment, les erreurs de temps du segment précédent ont été souvent amplifiées par une concordance bancale et ont parfois donné lieu à des inventions regrettables à plus d'un titre (« qu'il fondisse, qu'il remuasse, qu'il fisse, qu'il risse... »), qui ont malheureusement coûté fort cher aux candidats. La connaissance du français idiomatique a manifestement fait défaut dans certaines copies, où le chien a « revêtu un large sourire », « explosé » ou « fondu » en éclats de rire ou « éclaté de rire en rafale », a « remué ses hanches », s'est « secoué dans tous les sens » ou encore « s'est trémoussé de tout son long ». Sans parler des inventions lexicales, comme les « tintonnements de rire » trouvés dans une copie. L'incise entre tirets « — grinned — » a parfois fait l'objet d'une conjugaison distincte lorsqu'elle n'a pas été remplacée à tort par un substantif (« grimace, » « sourire »).

7) *Your feeling then would be one of shrinking and horror,*

Ce court segment a le plus souvent été bien traduit par les candidats qui ont tenté avec succès de garder en français cette double sensation. Il fallait éviter de traduire littéralement « shrinking » par « rétrécissement » ou « diminution », et outre la traduction parfois fautive de « then » (« Ensuite »/ « donc »/ « puis ») ou son élision, l'erreur la plus courante a porté sur « would be » (« aurait été »).

8) *as though a human voice had spoken from a beast's mouth.*

Pas de difficultés majeures dans ce segment. Rappelons tout d'abord qu'en anglais « mouth » désigne aussi bien une bouche humaine que la gueule d'un animal et que si ce chien se comportait comme une personne, il fallait ici comprendre que l'effet reposait sur le contraste entre la voix (humaine) et l'endroit d'où elle sortait (la gueule d'une bête). Une erreur de traduction sur l'article « a » (« la ») transformait, dans certaines copies, ce chien en incarnation du diable, alors que d'autres candidats choisissaient étrangement d'y voir un « bœuf » ou un « taureau ». De même, une mauvaise interprétation de la préposition « from » donnait lieu à des pénalités (« avait parlé depuis », « avait parlé de »), la traduction littérale du verbe anglais « to speak » étant en outre très mal venue (si l'on peut imaginer qu'un chien parle, une voix ne « parle » pas).

9) *Nor can we imagine that beings in a higher state than ourselves can laugh ;*

Le jury ne s'attendait pas à ce que ce segment pose de grandes difficultés aux candidats. Nombre d'entre eux ont proposé des traductions tout à fait recevables. Toutefois, le jury a été surpris par des fautes et des erreurs d'appréciations inattendues. Le calque sur « in a higher state » (« dans un

état... plus haut/supérieur/plus élevé ») était évitable, mais la plupart des erreurs ont porté sur les choix de traductions de « state » (« état/règne/rang... »), ainsi que sur la traduction de « ourselves » souvent omis ou traduit par un calque (« nous-mêmes »). La faute la plus grave a porté sur le verbe « laugh » identifié à tort comme substantif, cette mauvaise analyse grammaticale donnant fréquemment lieu à des réécritures malheureuses (et très coûteuses en points) comme, par exemple : « des êtres plus élevés que notre propre rire. »

10) *laughter seems to belong essentially and exclusively to men and women.*

Dans ce segment comme dans le segment suivant, « laughter » ne pouvait être traduit par le verbe « rire ». Des erreurs se sont glissées dans un certain nombre de copies, comme le calque sur « essentially » (qu'il fallait donc éviter de traduire par « essentiellement ») et la redondance en français de « l'apanage exclusif » trouvé dans un nombre trop élevé de copies.

11) *Laughter is the expression of the comic spirit within us,*

C'est la seconde moitié du segment qui a donné lieu aux plus fortes pénalités : avec des erreurs sur « comic spirit » (« l'esprit du comique », « le sens de l'humour », le « côté comique ») et sur « within us » (« que nous possédons », « qui nous est intérieur », « avec nous », « sans nous »).

12) *and the comic spirit concerns itself with oddities and eccentricities*

Il fallait ici éviter le calque de structure sur « concerns itself » (« se concerne lui-même », mais aussi « se préoccupe lui-même »). De nombreux candidats ont cherché à éviter cet écueil, mais certains ont buté sur le verbe et proposé des solutions inexactes (« s'inquiète », « est lié à »). Enfin, le jury a sanctionné la répétition de « et » en français.

13) *and deviations from the recognised pattern.*

Le mot « deviations » a donné lieu à de nombreuses erreurs : « déviations », « déviances », « dérivés », « dérivations » ou « divergences » ne pouvaient convenir. Le jury a accepté beaucoup de solutions différentes, de même pour « recognised pattern », pour lequel il convenait d'éviter un calque (« motif reconnu »), mais pour lequel le jury a par exemple accepté « schéma habituel » ou « modèle à suivre ».

14) *It makes its comment in the sudden and spontaneous laugh*

Ce segment a donné lieu à de nombreuses erreurs, dont la plupart auraient pu être évitées grâce à une lecture attentive. Ainsi, certains candidats avaient manifestement perdu de vue l'antécédent de « It », traduit par « cela » ou « ceci » ; d'autres ont lu « on » à la place de « in » et ont fait de « laugh » le sujet du commentaire (« sur le rire / à propos du rire... ») ; d'autres enfin ont traduit « in » par « dans » et ont également été pénalisés.

15) *which comes, we hardly know why, and we cannot tell when.*

Sans doute par manque de temps, un grand nombre de candidats ont trébuché sur ce segment pourtant sans ambiguïté particulière. Il suffisait ici de ne pas traduire mot à mot et de veiller à la fluidité de la phrase française : trop de copies ont proposé « nous ne pouvons dire pourquoi et nous ne savons pas quand », montrant que les candidats n'avaient pas accordé à ce segment l'attention nécessaire. La traduction de « hardly » a pu poser quelques problèmes. Certains candidats ne l'ont pas

traduit (rappelons que le refus manifeste de traduction est toujours très lourdement sanctionné), d'autres ont proposé « difficilement » ou « fortement » qui ne convenaient pas non plus.

16) *If we took time to think — to analyse the impression that the comic spirit registers*

La principale difficulté de ce segment portait sur la traduction du verbe « to register », mais le jury a été étonné de trouver des erreurs sur le choix de temps pour « if we took time », souvent rendu par un présent. Le jury a également sanctionné la traduction de « to think » par « penser » au lieu de « réfléchir », ainsi que la rupture de construction due à une mauvaise analyse du *to* de « to analyse » (souvent traduit par « pour analyser »). Pour « register », le choix du verbe « enregistrer » était à proscrire, mais le jury a également sanctionné « susciter », « provoquer » ou « véhiculer ».

17) *we should find, doubtless, that what is superficially comic is fundamentally tragic,*

Il fallait ici s'efforcer de conserver le parallélisme du segment, mais le jury a essentiellement sanctionné des erreurs de traductions (« comic » devenant « drôle » et « tragic » devenant « dramatique » dans certaines copies), des redondances (« semble en surface »). Ce sont surtout les fautes de temps et de modalité qui ont fait perdre ici le plus grand nombre de points aux candidats, avec une mauvaise appréciation de « we should find » (« nous devrions trouver »), doublée d'un calque avec le verbe « trouver » (« nous trouverions »).

18) *and while the smile was on our lips the water would stand in our eyes.*

Ce segment a déconcerté plus d'un candidat. « while » a souvent été traduit par « tant que » ou « et que pendant que ». Une concordance des temps fautive a souvent été sanctionnée dans les copies, outre le modal « would » qui a parfois entraîné des erreurs regrettables (« nous souririons », mais aussi « nous pleurions »). La dernière partie du segment a rarement été réussie par les candidats, qui n'ont guère réfléchi à la traduction de « water » et proposé des formulations malheureuses : « de l'eau / l'eau stagnait / remontait / prit forme dans nos yeux ». Certains candidats ont étrangement choisi de traduire « our » par « tes », sans que ce choix paraisse justifié par un choix antérieur.

19) *This — the words are Bunyan's — has been accepted as a definition of humour ;*

Il fallait ici comprendre à quoi ce « this » faisait référence : la note de bas de page devait aider les candidats, peu d'entre eux s'y sont d'ailleurs trompés. La proposition en incise en a dérouté certains, qui, lisant à la hâte ou ne prenant pas la peine de lire la note, n'ont pas compris que Bunyan était un auteur et que le 's avait valeur de possessif. Ceux-là en ont fait un adjectif (« les mots sont bunyans »), un substantif (« les mots sont des bunyans » ou ont conservé « Bunyan's » comme s'il s'agissait du nom d'un *diner* américain. Il fallait ensuite éviter un calque prévisible sur « accepted » (« accepté ») et bien comprendre qu'il s'agissait d'une (« a ») définition de l'humour et non de « la » seule définition.

20) *but the laughter of comedy has no burden of tears.*

Dans la majorité des copies, ce segment a été bien traduit. Au rang des erreurs les plus fréquentes, le jury a cependant noté l'élision de l'article en français devant « comédie », « the laughter of comedy » devenant « le rire de comédie ». Les erreurs portant sur la fin du segment ont été pour l'essentiel dues à une méconnaissance de la signification de « burden », pourtant dans le dictionnaire.

21) *At the same time, though its office is comparatively slight compared with that of true humour,*

De très nombreux candidats ont buté sur la traduction de ce segment. Le mot « office » a donné lieu à beaucoup d'interprétations fautives qui ont été pénalisées à des degrés divers : « charge ; poste ; statut ; action ; devoir ; autorité ; importance », mais également « bureau ». Peu de candidats ont bien négocié « comparatively... compared », choisissant de traduire mot à mot, de supprimer l'un ou l'autre sans les remplacer par une autre construction. La structure syntaxique de la comparaison est manifestement périlleuse dans un grand nombre de cas, les constructions fautives ont été lourdement sanctionnées : « par comparaison à », « en comparaison avec ».

22) *the value of laughter in life and in art cannot be over-rated.*

« Surestimée » devait être préféré à « surévaluée » (notamment à cause de la redondance « la valeur ... surévaluée »), de même que les candidats devaient éviter les expressions journalistiques telles que « dans le domaine de l'art », mal venues sous la plume de Virginia Woolf. La faute la plus répandue portait sur « cannot » qu'il fallait éviter de traduire par « ne peut pas » ou « ne doit pas ».