

**HISTOIRE LITTÉRAIRE**  
**ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT**

**COMMENTAIRE D'UN TEXTE LITTÉRAIRE FRANÇAIS SUR PROGRAMME**

**Ludmila Charles-Wurtz, Stéphane Lojkine, Pierre Lyraud,  
Anne-Pascale Pouey-Mounou.**

**Coefficient 3. Durée : 4h.**

Texte : Tristan L'Hermitte, *Le Page disgracié*, éd. Jacques Prévot, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1994, Première partie, chapitre XXXVIII, p. 143-145.

340 candidats étaient inscrits cette année dans l'option Lettres modernes (contre 335 en 2021) et 318 ont été effectivement présents (soit 22 absents contre 14 en 2021 et 31 en 2020). L'écart-type de l'épreuve se situe à 3,99 (contre 3,59 en 2021) ; 20,13 % des copies ont obtenu une note  $\geq 14$  (vs. 21,18% en 2021). Une copie a obtenu la note de 20, quatre copies celle de 19, une celle de 18 et neuf celle de 17.

Le passage à étudier était extrait de l'épisode dit « de l'amante anglaise », situé dans la première partie du roman, et relatait l'idylle du page et de sa jeune maîtresse dans une grotte artificielle de son jardin où celle-ci s'était installée avec ses suivantes. Convenablement situé par la plupart des candidates et candidats dans ses grandes lignes, et rattaché pertinemment à la pastorale et au modèle de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, ce texte, dans l'ensemble bien connu des candidates et candidats, aurait cependant mérité parfois de plus amples éléments de contextualisation. Conscient des disparités socio-culturelles existant parmi les candidates et candidats, en particulier à l'égard d'un contexte historique et culturel un peu ancien, le jury a veillé à ne pas pénaliser quiconque pour des ignorances tenant à l'histoire de l'art et des jardins, mais il a néanmoins été surpris par de nombreuses variations mal informées sur la grotte artificielle, interprétée tantôt comme un phénomène inouï – alors qu'un tel lieu est tout à fait topique – tantôt comme une grotte naturelle, présentée alors, à contresens, comme trop humide ou inconfortable – et s'est étonné que des candidates et candidats qui avaient bénéficié de cours sur la pastorale aient eu si peu le réflexe de chercher à se représenter un tel lieu concrètement et à le situer dans la vie artistique et culturelle du XVII<sup>e</sup> siècle. Rappelons qu'il peut être bienvenu de profiter des textes au programme pour s'ouvrir à leur contexte de composition dans ses différentes dimensions, s'intéresser aux *realia*, et feuilleter quelques livres d'art – ou quelques pages internet (où l'on trouve par exemple facilement des photos de la grotte du château de la Bâtie d'Urfé).

Le texte, qui s'ouvrait sur une description de la grotte avant de relater l'organisation de la vie à l'intérieur de celle-ci et les ruses de la jeune Anglaise pour s'y isoler avec le page, avait été découpé de manière à intégrer les réflexions *a posteriori* du page sur l'aveuglement volontaire et la complicité de la favorite (Lidame), et sur l'attitude qu'il convient d'adopter envers les grands. Il appelait donc à réfléchir au point de vue présidant à la description et à interroger le double regard jeté par le narrateur-personnage sur les faits relatés, dans un effet de dédoublement énonciatif ; il offrait en ce sens une prise pour problématiser l'analyse. Si de nombreux candidats et candidates ont perçu la nécessité de ne pas négliger ces dernières lignes, cela n'a toutefois pas toujours été le cas, au point d'engager en profondeur l'interprétation du texte. Dans certaines copies, la prise en considération de ces phrases a entraîné des plans linéaires, avec une troisième partie centrée exclusivement sur cette fin du texte, riche en

généralités sur le *je* narrant et l'assomption de la figure du page écrivain. Dans d'autres, le jury a déploré des contresens, ce passage étant interprété comme une critique acerbe des rapports de domination dans la société d'Ancien Régime, en des termes qui ne pouvaient correspondre ni au ton du narrateur – flatté par l'épisode, amusé *a posteriori*, et soucieux de mettre en avant une habileté constitutive de sa *persona* –, ni à l'ironie subtile liée au dispositif énonciatif de l'ouvrage, ni, d'ailleurs, à la réalité plus complexe des relations sociales auxquelles référait le texte. Sur ce dernier point, le jury ne saurait trop insister sur la nécessité d'éviter les points de vue schématiques sur la société d'Ancien Régime, à laquelle trop de candidates et candidats, aussi informés soient-ils des œuvres qui la représentent, semblent se contenter d'appliquer des catégories quelque peu anachroniques et simplificatrices. Par ailleurs, l'épreuve n'implique nullement que les candidates et candidats expriment leur avis sur un fonctionnement social sensiblement différent du nôtre, ce qui doit les inviter à la prudence : aucun jugement moral, politique ou social n'est attendu, ni sur l'ouvrage, ni sur les personnages, ni sur l'époque, ce qui ne veut pas dire pour autant que ces enjeux doivent être ignorés.

Nombre de candidats ont démontré une grande culture et une connaissance précise des liens que le texte de Tristan L'Hermite entretient avec d'autres textes, plus anciens ou contemporains. Sur le plan générique, le rapprochement, bienvenu, avec le roman comique a été souvent relevé. La référence à la pastorale a été bien documentée, et le jury a eu le plaisir de valoriser des copies dont les auteurs avaient visiblement eu la curiosité de lire ou de feuilleter *L'Astrée* : certains candidats ont cité très précisément les passages de *L'Astrée* avec lesquels le texte entrait en résonance. La notion de « pastorale » telle qu'elle a été comprise ne reflète cependant pas toujours la réalité de cet ouvrage : beaucoup de candidates et candidats semblent ainsi penser que le « jeu » ou l'enfantillage ne serait pas présent dans les pastorales – or on s'amuse souvent dans *L'Astrée* ! En outre, les copies n'ont pas toujours su montrer en quoi Tristan L'Hermite reprenait certains codes de la pastorale pour les détourner. Enfin, la subversion du code, quand elle est perçue, ne doit pas occulter le fait que le code est pourtant convoqué et réactualisé : ainsi, la reprise teintée d'ironie du *topos* poétique du *locus amoenus* n'annule pas entièrement le plaisir suscité par la description idéalisée de la grotte.

D'autres notions génériques semblaient un peu moins bien maîtrisées. Le jury, sans qu'il ait pour autant pénalisé les copies concernées, a parfois été gêné par certains emplois de la notion de « roman sentimental », ainsi que par certaines références peu étayées à la fable (il ne suffit pas qu'un récit soit suivi d'un commentaire sentencieux pour mériter ce nom) ou au conte (sur la voie duquel le tour impersonnel existentiel liminaire « Il y avait » semble avoir induit un engagement bien des analyses). Le jury profite de cette occasion pour rappeler aux candidates et candidats de bien veiller à situer leurs auteurs dans l'histoire littéraire afin d'éviter les erreurs de chronologie (les *Fables* de La Fontaine, les *Pensées* de Pascal et les contes de Perrault sont postérieurs aux travaux de Tristan, contrairement à ce que plusieurs copies semblaient laisser entendre) et de se méfier des rapprochements hasardeux avec d'autres œuvres du programme ou d'ailleurs (tel ce rapprochement plus que maladroit avec « Le Joujou du pauvre » de Baudelaire), fût-ce pour montrer leur culture ou leur connaissance des œuvres, quand le texte ne le justifie aucunement.

Pour ce qui est de la situation du texte au sein de l'œuvre, quelques problèmes de contextualisation ont pu entraîner des problèmes de compréhension : si l'identification référentielle du possessif de la première ligne (« son jardin ») n'a pas fait difficulté, ont été relevés en revanche plusieurs contresens sur le lieu de l'action (l'Angleterre à la frontière de l'Écosse) et sur la favorite (Lidame). Il pouvait être pertinent de rappeler la raison d'être du passage en Angleterre, pour le contexte large, et de faire mention de la fin du chapitre, pour le contexte étroit (« Ariston, il faut être sage ») : certaines copies n'ont pas manqué de le faire, et d'en tirer parti. Pouvaient également être attendues certaines remarques sur l'autonomie relative de la page proposée à l'étude : celle-ci, souvent décrite comme « parenthèse », présentait avec

les autres épisodes du récit des facteurs de discontinuité mais aussi des facteurs de continuité (échos avec d'autres épisodes, introduisant une sorte de logique sérielle) qui pouvaient être exploités.

En ce qui concerne l'interprétation générale, le jury – conscient par ailleurs de la jeunesse des candidates et candidats – tient à insister sur un double écueil propre aux textes évoquant une intrigue amoureuse, à propos desquels il convient de se garder tant des lectures par trop naïves ou des commentaires psychologisant que des surinterprétations érotiques. Si le texte appelait par son énonciation particulière et son art de la sous-détermination suggestive à se montrer sensible aux nuances, un certain nombre d'hypothèses – allant parfois jusqu'au vertige herméneutique – méritaient d'être maniées avec précaution : toutes les interprétations érotiques ont par exemple été tentées, sur le « robinet » et les autres images liquides de la grotte, voire sur la grotte elle-même, au détriment de la subtilité de l'analyse. Outre le fait que le texte ne dit pas de façon certaine que l'union est ici consommée (cf. « mais pour sa favorite, elle ne partait guères d'auprès d'elle »), s'engager dans cette voie, c'était risquer de passer à côté du mode oblique, implicite, par lequel la voix narrative suggère l'érotisme par ailleurs indéniable de la scène (cf. les adverbes « passer *agréablement* ses nuits », « se pouvoir entretenir *particulièrement* avec moi », les pluriels euphémisants adossés aux hyperboles topiques, comme « mille petits jeux », la connotation du nom abstrait « la malice », etc.). C'est plutôt précisément par la finesse de l'analyse énonciative que cette ambiguïté du texte offrait prise à l'interprétation.

Enfin le jury souhaite alerter les candidates et candidats sur le phénomène plus récent – et à bien des égards problématique, quand il se substitue à la rigueur de la préparation – de lectures par trop dépendantes de travaux critiques accessibles en ligne, dont la pertinence n'a pas toujours été suffisamment interrogée (notamment les raccourcis hasardeux dans l'histoire littéraire) et dont l'accessibilité, le faux brillant et la qualité par ailleurs inégale ont parfois plus contribué à égarer les analyses qu'à les enrichir. Rappelons à cet égard que ce sont la singularité, la pertinence et la finesse de l'approche proposée par la copie sur *ce texte-ci* qui font la valeur de l'interprétation présentée, que le recours à la critique peut parfois être une valeur ajoutée quand il couronne une analyse personnelle approfondie et un raisonnement bien mené qui rendent compte de la spécificité du texte, mais qu'il ne saurait constituer un point de départ ou d'arrivée, et qu'en aucun cas il ne doit s'y substituer. Et si la lecture de textes critiques en cours d'année peut bien entendu aider à mieux situer et saisir les enjeux et la singularité de l'œuvre, encore ces lectures doivent-elles être questionnées et maîtrisées, et pour finir mises à distance lors de l'épreuve – ainsi que les cours dispensés –, et non pas réemployées telles quelles, sous la forme de développements autonomes, hors-sujet ou parfois franchement hasardeux, au cœur de l'analyse attendue.

Sur le plan méthodologique, comme dans les précédents rapports, le jury souhaite revenir encore sur la problématisation. Il tient d'abord à saluer le travail fait en la matière : les introductions des devoirs ont dans l'ensemble gagné en efficacité, et bien plus de copies que l'année dernière ont veillé à présenter le mouvement du texte. Il reste, de là, à dégager de ce mouvement les éléments d'une problématique, sans se contenter de juxtaposer formellement l'énoncé du mouvement du texte et une problématique que rien ne semble amener, et que les remarques issues du début de l'analyse pourraient au contraire justifier. On ne demande en effet à ce que soit précisée la structure du texte que parce que celle-ci peut aider à repérer la singularité de ce dernier et à en dégager une problématique, pourvu que l'analyse de la composition s'accompagne de remarques formelles structurantes : une structure n'est pas seulement thématique, mais adossée à une progression énonciative, stylistique, etc. Tout l'intérêt de l'exercice consiste précisément à dégager de l'analyse de cette progression les

remarques utiles à la construction de la problématique, sans raconter le texte, ni l'analyser en détail, mais en mettant en œuvre un début d'analyse synthétique et efficace.

La problématique posant une question à laquelle le développement est censé proposer une réponse, c'est souvent à l'articulation de la problématique et de l'annonce de plan que se mesure la justesse du questionnement énoncé. À cet égard, trop de problématiques sont encore conçues comme l'amalgame de trois parties, et se confondent plus ou moins avec l'annonce du plan. Beaucoup aussi, trop générales faute de découler d'une véritable prise en considération de la singularité du texte (stylistique, discursive, etc.), l'abordent plutôt comme un prétexte à un développement prédéfini. C'est aussi pourquoi beaucoup de problématiques ont invoqué des critères thématiques applicables à bien d'autres textes, d'une pertinence par ailleurs discutable (« En quoi ce texte reflète-t-il un ordre social vicié ? ») : outre qu'un tel questionnement fait l'économie de la dimension proprement littéraire du texte, il dispense d'une interrogation à nouveaux frais de l'extrait. En revanche, bien des problématiques qui se sont concentrées sur les ambiguïtés de l'énonciation en tirant parti de la structure du texte ont fait la preuve de leur cohérence et de leur efficacité.

Enfin, comme il a été dit plus haut, trop de commentaires ont eu tendance à traiter à part la fin du texte, proposant un plan explicitement linéaire. Si l'approche linéaire présente dans d'autres cadres des avantages, par le regard affiné qu'elle permet sur le détail stylistique du texte, tel n'est pas l'attendu de cette épreuve, qui appelle davantage à articuler des qualités de synthèse et d'analyse : il ne s'agit pas de décrire linéairement les différentes séquences d'un texte, mais de ressaisir synthétiquement sa matière en affinant progressivement la compréhension de son sens. C'est précisément en ce sens que la structure particulièrement nette du texte proposé appelait à réfléchir sur les choix énonciatifs et les ambiguïtés et ruptures du texte, afin d'interroger synthétiquement la stratégie de déstabilisation adoptée par Tristan, qui joue de plusieurs modèles discursifs et les parodie de l'intérieur.

Dans le détail de l'analyse, le texte méritait avant tout d'être appréhendé comme description, selon des postes d'observation qui ont parfois été un peu négligés, comme les déterminants et la caractérisation du décor et des personnages, articulant l'hyperbolisation – souvent analysée avec efficacité à travers les procédés d'intensification, les adjectifs affectifs, les allitérations et les allusions mythologiques – et à tout un travail de floutage, par exemple dans la détermination (cf. « *quantité* de livres divertissants », « *quelque* bel endroit de l'Histoire ») ou dans les discours narrativisés (« nous nous entretenions de nos amours »), qui témoigne du point de vue présidant à la description. Certains de ces éléments, en particulier autour de l'indétermination stylistique et du travail de floutage, ont néanmoins donné lieu à d'admirables développements.

Subtilement suggestif, travaillé par une discrète ironie, ce texte appelait en outre à une analyse énonciative. Sur ce point, l'opposition classique entre *je* narrateur et *je* narré a souvent été mobilisée efficacement, dès lors qu'elle présidait à une analyse fine et développée – étant entendu qu'une étude approfondie de la fonction narrative, même sans cette distinction, était tout aussi acceptable. Tout aussi pertinente, l'opposition *discours* / *récit* n'a en revanche été que très rarement convoquée. Au-delà, l'inscription de la subjectivité dans le texte pouvait faire l'objet d'analyses plus poussées, mobilisant les procédés d'euphémisation, de modalisation, etc. L'ironie du texte invitait également à commenter l'emploi de certains mots et la répétition de certains adjectifs, anodins en apparence mais révélateurs d'un jeu sur les codes littéraires (« *petit* orage », avec réemploi d'une métaphore topique pour dire le tourment amoureux, mais en un tout autre contexte, « *petits* stratagèmes », etc.), parodique et enjoué. À cet égard, un point qui a échappé à la plupart des copies était la façon dont la voix narrative, dans une réécriture assumée, travaille *l'agrément* du souvenir – au rebours de la tonalité critique que beaucoup ont cru y voir. Le récit passé, requalifié en aventure galante et mignarde, prend la forme d'un

*exercice de style* où « la naissance de l'écrivain », et d'un écrivain qui s'amuse avec une mémoire topique, est peut-être plus importante encore que l'aventure amoureuse qu'il décrit. Plusieurs copies ont ainsi tenté avec bonheur une lecture réflexive insistant sur l'artificialité exhibée de la grotte et sa transfiguration par l'écriture.

Un autre point important – et qui a parfois entraîné les candidates et candidats qui l'ont perçu sur la voie plus discutable de la critique sociale – tenait aux dissonances, antithèses et revirements du texte. Sur le plan thématique, l'opposition majeure n'était peut-être pas celle (topique) de la nature et de l'artifice mais davantage celle de la possibilité ou de l'impossibilité d'une intimité, et le jeu de l'intérieur et de l'extérieur. Il était ainsi possible à ce propos, sur le plan stylistique, d'exploiter les nombreuses restrictions du texte (« excepté la tapisserie », « si ce n'était que sa mère », « presque toujours », « mais, pour sa favorite, elle ne partait guères... »), sur le plan discursif, d'être sensible au mélange des tons, à l'hésitation entre réécriture parodique et ton sentencieux de la maxime finale (décrochage énonciatif sérieux, politique, ou parodique ?), et sur le plan énonciatif, de relever le mélange de connivence et de distanciation, caractéristique du dédoublement énonciatif.

Pour l'analyse formelle, le jury se permet d'attirer l'attention sur l'importance d'une maîtrise minimale de la grammaire (afin d'éviter des confusions sur les catégories grammaticales comme le déterminant, l'adverbe, l'adjectif, les prépositions ou les conjonctions – la locution conjonctive « dès que » ne saurait par exemple être rangée dans la catégorie des déictiques –, mais aussi, tout simplement, de savoir nommer les mots et séquences analysés sans parler sans cesse d'« expression ») et, quand la chose est possible, sur l'intérêt d'une analyse qui s'appuie sur l'étude de certains faits grammaticaux (pour étudier, par exemple, certains effets de la phrase complexe, les procédés d'hyperbolisation ou d'euphémisation ou les effets de connivence liés au style parenthétique). En ce qui concerne le recours aux figures, qui s'est développé ces dernières années, il rappelle qu'aucun jargon n'est spécialement attendu, mais qu'il vaut mieux savoir caractériser voire nommer certains phénomènes simples (allitérations et assonances) et que, bien entendu, si une terminologie précise est mobilisée, autant qu'elle soit exacte. Des imprécisions récurrentes affectent par exemple la notion d'*asyndète* (qui est à réserver à des effets marqués d'absence de coordination quand celle-ci est attendue, le plus souvent pour marquer une opposition, et non à la simple juxtaposition de groupes de mots dans une énumération) et celle de *polyptote* (qui définit la reprise avec variation d'un même mot, là où la *dérivation* repose sur l'ajout ou la suppression d'affixes – préfixes ou suffixes – et unit donc des mots différents). Une tendance cette année a enfin été le recours à la notion de « performativité », qui n'a pas toujours été mobilisée à bon escient, par ignorance de la rigueur du concept.

Enfin la correction du français constitue une exigence minimale de l'épreuve. Il est ainsi arrivé au jury de s'étonner du grand nombre de fautes d'orthographe et de syntaxe que recelaient certaines copies. Si certaines peuvent bien entendu être mises au compte d'une relecture trop rapide, due au manque de temps, d'autres le peuvent moins, en ce qu'elles sont suffisamment récurrentes pour trahir une méconnaissance des règles grammaticales. Ce problème est à prendre au sérieux.

Quoi qu'il en soit, comme chaque année, sur un ensemble global de copies très satisfaisantes, les candidates et candidats ont su proposer pour la plupart de belles, voire de très belles analyses, parmi lesquelles nous relevons pour finir quelques exemples de plans :

Une copie, sur une problématique pourtant décevante parce que trop vague (« quels sens derrière le jeu apparent ? »), s'interroge efficacement d'abord sur l'élaboration poétique de la page, offrant la description d'un moment suspendu (donnant lieu à de belles analyses de la reprise du topos du *locus amœnus*, à un commentaire sur les impressions visuelles et sonores avec notamment une étude de la binarité récurrente dans le texte, et à la constitution d'un

moment « drapé » dans un hors-temps) avant d'explorer l'ironie sous-jacente du texte (en mettant en évidence le caractère tout à la fois artificiel et théâtral de l'ensemble, où règnent l'implicite et le sous-entendu), et de terminer sur une étude de la parodie des modèles littéraires, repris et subvertis par un page-écrivain se constituant progressivement dans le retravail du souvenir.

Une autre copie, constituant sa problématique autour de la place du jeu et de la fictionnalisation au service d'un fonctionnement méta-littéraire, commence par étudier la reprise des *topoi*, avant d'envisager dans une deuxième partie les effets d'une narration distanciée (avec de très beaux développements sur l'*adynaton*, sur l'amplification, et sur la reprise de motifs élégiaques détournés), et d'étudier pour finir la constitution d'une posture d'écrivain définie par la promotion de l'*otium*.

Enfin, une autre très belle copie, partant du constat du mélange des tons pour envisager le texte comme un jeu fictionnel transi par le souci de plaire, commente dans une première partie le lieu choisi par l'écrivain comme catalyseur de fiction (*locus amœnus*, temporalité dés-historicisée, dimension théâtrale), pour montrer dans une deuxième partie comment le jeu définit ici l'essence du page (en étudiant précisément le rôle de l'invention et la théâtralisation des rôles hiérarchiques), avant d'explorer dans une dernière partie la conséquence de la promotion du jeu : l'élaboration d'une narration plaisante, investie par un *je narrant* dont la trace énonciative était finement commentée.