

# COMMENTAIRE D'UN TEXTE LITTÉRAIRE FRANÇAIS

## ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT

Didier Alexandre, Véronique Gély

Coefficient : 3 ; Durée : 4 heures

**Paul Claudel, *Tête d'Or*, Deuxième partie**  
**p. 138 : « Arrière » p. 142 : « Par la force et par la possession. »**

La moyenne de l'épreuve d'écrit d'Histoire littéraire était cette année de 7, 83. Légèrement supérieure par rapport à celle de l'année précédente, cette moyenne est établie à partir des notes d'un nombre constant de candidats, dont plus d'un quart a obtenu une note égale ou supérieure à 10. Cette continuité, et ce léger progrès, sont évidemment salués par le jury. Le programme intitulé *Valeurs héroïques*, en dépit de la difficulté des œuvres qui le composaient, nous pensons aux *Tragiques* ou à *Tête d'Or*, par exemple, était généralement bien connu des candidats, pour avoir été beaucoup travaillé. Il nous faut évidemment ici rendre hommage à nos collègues professeurs qui préparent cette épreuve.

Cet extrait, qu'il faut prendre le temps de lire et de relire pour en avoir une juste compréhension littérale avant d'en faire le commentaire, occupe une place centrale dans l'œuvre. Comme l'année précédente, aucune information n'était donnée au candidat qui permît de le situer. Rares sont les candidats qui ont fait une erreur de situation, en affirmant par exemple que le roi n'était pas mort ou que la Princesse était en scène. Plus fréquentes, par contre, sont les erreurs de datation du texte. *Tête d'Or* aurait été écrit en 1896, ou en 1912, voire en 1943. Nous n'attendons ni ne rejetons de semblables remarques : elles doivent trouver leur place dans un raisonnement, mais elles doivent aussi être justes. Par exemple, la date de 1893 permettait d'établir des relations avec la conversion définitive de Claudel ou avec l'*Agamemnon* d'Eschyle que Claudel traduit en même temps qu'il écrit cette seconde version. Par contre est-il nécessaire que la date de composition soit mentionnée, comme c'est souvent le cas, dans des introductions quelque peu indigentes qui s'ouvrent sur la formule trop attendue (Écrit en 1893, *Tête d'Or* est etc.). Mieux vaut entrer de plain-pied dans le texte, en mettant l'accent sur un de ses traits constitutifs et fondamentaux (la violence, ou la cruauté, ou la puissance du personnage etc.). L'introduction spécifie ainsi le texte avant de le situer dans l'intrigue et d'en problématiser le contenu. Il est des évidences incontournables : la singularité de la scène (affrontement, déséquilibre de la répartition des paroles, volonté de convaincre de *Tête d'Or* etc.), sa fonction dramatique, ses composantes dramaturgiques, sa tonalité, son rythme. Le plan ne saurait se réduire à l'énumération de ces points, évidemment : par contre, on voit mal comment ces données brutes pourraient ne pas entrer dans le travail préparatoire au commentaire.

Dans la rédaction, les fautes d'orthographe lexicale et les fautes de langue sont trop fréquentes. L'inventivité développée à partir d'une connaissance de l'œuvre, du cours et de la critique est une des qualités que nous nous réjouissons de trouver dans les copies que nous lisons. L'inventivité lexicale nous désole : que dire de *terrorifiée*, du verbe *émergencer*, de ce parfait mot-valise *systhématiquement*, de l'*œdipien*, du *chao*, du *phényx*, du *sémanthique*, du *déiptique*, de la *réthorique*, d'*ébétés*, de *siniquement*, ou de l'*Illyade* et

*l'Odissée*. Ou que penser du *Sertorius* de Racine ? Il est désolant de lire des travaux intelligents que vient réduire à néant une avalanche de fautes orthographiques : une vingtaine de fautes, dans une épreuve de littérature française qui suppose la maîtrise de la langue, s'avère un chiffre désastreux, même si le travail révèle des qualités de lecteur. Il est plus inquiétant de constater que la méconnaissance orthographique touche des notions culturelles et critiques indispensables à l'exercice : que sait-on de la *deixis* quand on écrit *déiptique* ?

Les outils critiques sont utiles, mais ne sont pas indispensables. Le texte de *Tête d'or* appartient au genre théâtral. Assez fréquemment, par exemple, les travaux faisaient appel à la pragmatique — le performatif —, ou aux outils fournis par une linguistique de l'énonciation — le trop fameux déictique—, pour commenter les paroles de Tête d'Or. Encore fallait-il intégrer ces remarques à un développement global, consacré par exemple, à la violence du discours, ou à la théâtralité, et le nuancer par des exemples précis. Si un des enjeux importants de cette scène, et au-delà du drame lui-même, réside effectivement dans l'invention d'un nouveau langage dramatique, et si cette interrogation claudélienne est inscrite au cœur même du texte dans les propos de Tête d'Or, comme elle pouvait l'être dans d'autres pages du drame, l'outil critique constituait un moyen d'approche intéressant quand il était illustré par des exemples. Le texte est en effet premier, et les travaux les plus convaincants demeurent ceux qui prennent en compte sa totalité, sa diversité tonale, lexicale, rhétorique au sein d'une problématisation qu'il suscite par la place qu'il occupe dans une œuvre dramatique, dans le devenir d'un personnage et de ses rapports aux autres, en l'occurrence la foule, dans une écriture enfin. Les outils critiques plus traditionnels restent donc très pertinents : il est bon de savoir identifier une scène comme une scène de foule, d'affrontement, de persuasion (certains candidats ont évoqué Brutus face à la foule dans le *Jules César* de Shakespeare, pourquoi pas ?), comme il est bienvenu de connaître certaines notions de poétique aristotélicienne, comme le renversement de situation ou la reconnaissance. Autant de notions qui, loin de toute linguistique pragmatique ou de toute théorie de l'énonciation, dans leur simplicité, pouvaient donner, et ont effectivement donné, des axes de lecture pertinents. Certains travaux ont construit la réflexion autour de ces notions de renversement, de reconnaissance en les inscrivant heureusement dans un développement consacré à la poétique dramatique de Claudel et en les articulant à la problématique du nouveau langage apporté par Tête d'Or à la foule pour faire, implicitement, de Tête d'Or le personnage qui par sa parole et ses actes applique la langue qu'il promet à la foule. Le travail associait ainsi le langage dramatique, paroles, gestes, mouvements, éclairages, à la situation et aux rapports des personnages, et à la thématique de la force à laquelle trop souvent se réduisait la lecture du texte dans de nombreux travaux. Le commentaire ne saurait être uniquement une lecture thématique faisant l'objet, dans un second temps, d'une interprétation symbolique, d'une psychanalyse schématique, voire caricaturale (meurtre du père, prise de possession du phallus, viol de la terre-mère etc. etc. etc.), ou d'une interprétation religieuse (conflit paganisme et catholicisme dans le meilleur des cas) imposée par la conversion de Claudel. Enfin, le commentaire ne peut être l'occasion de plaquer imprudemment des catégories travaillées en cours durant l'année de préparation. Le verset a trop souvent été l'occasion de développements généraux, totalement étrangers non pas à la pensée de Claudel mais au texte. Il était préférable d'étudier dans ces pages le rythme, par exemple dans l'invocation de Tête d'Or aux forces naturelles, d'en analyser les images, leur pouvoir sonore et visuel, leur lien à la situation scénique présente. Cette étude permettait d'éviter une autre confusion : à propos d'une page si démonstrative et si argumentée, peut-on parler sans hésitation de lyrisme ? et face à un personnage si puissant, si démesuré, comme l'ont écrit justement certains candidats, peut-on faire l'économie de la notion d'épique, d'autant plus qu'il est bien question ici de valeurs collectives, voire de valeurs universelles ?

Un bon commentaire composé repose sur une hypothèse de lecture formulée à partir du texte qui prenne en compte le plus grand nombre de faits relevés dans le texte. C'est dire toute la rigueur qu'il exige, même si l'inventivité nourrie de connaissances apportées par la lecture de l'œuvre et les cours tient une place considérable. Le relevé, néanmoins, ne saurait être systématique et sec. La force, par exemple, était souvent illustrée par des relevés exhaustifs qui risquaient fort d'être fastidieux et de déséquilibrer le travail. Trop souvent était négligé le lien qui s'imposait entre cette force de Tête d'Or et l'invocation faite aux forces naturelles et qui permettait de la définir, et au-delà, de préciser la nature du nouveau lien que Tête d'Or souhaitait établir avec la foule. Les travaux les meilleurs, que nous lisions avec plaisir, réfléchissaient sur cette violence et sa mise en spectacle par Tête d'Or, parfois qualifié de metteur en scène, que ce soit dans la première partie du texte ou dans l'invocation qui donne à voir le déchaînement naturel. Ils tentaient aussi de définir le nouveau lien que Tête d'Or proposait d'établir avec les hommes qui l'écoutaient (le nouveau contrat, le rejet d'un ancien monde, les nouvelles valeurs éthiques). Ils articulaient ce nouveau lien et la langue nouvelle définie par le personnage pour réfléchir finalement sur la fonction du théâtre. Il faut en venir enfin aux problèmes d'interprétation que pose une telle page. Tête d'Or est-il un nouveau Christ, ou un antéChrist ? Claudel est-il nietzschéen, ou reprend-il la pensée de Schopenhauer ? Ces questions posées par certains commentaires étaient acceptables dans la mesure où elles trouvaient leur place dans la démonstration globale. L'épreuve d'histoire littéraire demeure centrée sur l'intelligence littérale et littéraire d'un texte — et évidemment, cela passe par une culture—, si bien que l'identification d'intertextes, en particulier bibliques, dans la mesure où elle révèle une vraie connaissance de textes fondamentaux, est importante : mais le commentaire ne saurait être une exégèse et une somme d'érudition.