

Commentaire d'un texte littéraire français
Épreuve à option : écrit

**Esther Demoulin, Caroline Labrune, Nicolas Fréry, Pierre Lyraud,
Anne-Laure Metzger, Grégoire Tavernier**

Coefficient 3. Durée : 4h.

Texte : Victor Hugo, *Le roi s'amuse*, Paris, Flammarion, Étonnants classiques, 2019, p. 188-191, Acte V, scènes 3-4).

On peut raisonnablement penser que le texte soumis à l'étude cette année n'était pas surprenant : non seulement l'inscription au programme de *deux* pièces de théâtre assurait, dans la plupart des cas, une maîtrise des spécificités du genre dramatique, mais l'extrait retenu pour l'analyse correspondait en outre, dans l'économie du *Roi s'amuse*, à un moment particulièrement remarquable, et peut-être travaillé, mais selon d'autres découpages, par les candidates et candidats. Dans l'ensemble, la pièce de Hugo semblait honorablement connue. Une bonne maîtrise de l'intrigue, des enjeux symboliques, de quelques caractéristiques dramaturgiques et prosodiques également, a permis de nourrir des commentaires de bonne facture.

Quelques chiffres : la moyenne est sensiblement plus élevée que celle de l'année dernière (10,32, contre 9,89 l'année dernière), et 20 % des candidats présents ont obtenu une note égale ou supérieure à 14 (contre 21 % l'année dernière). Mais notons d'emblée que beaucoup de copies n'ont pas su échapper au piège de la linéarité ou de l'application, par trop forcée, de préjugés ou d'acquis critiques sur l'extrait. Cela explique que peu de copies (sur les 338 corrigées, contre 305 l'année dernière) aient obtenu une note égale ou supérieure à 17, et qu'aucune n'ait obtenu la note maximale.

Disons d'emblée, aussi, que la langue des commentaires nous a paru satisfaisante : cela n'évite certes pas quelques failles ou quelques scories ici ou là, mais on peut se réjouir, tout de même, de ce que la plupart des commentaires présentaient une langue claire et correcte, se donnant à l'occasion les moyens d'exprimer les finesses repérées dans l'extrait. En cela, les copies ont marqué un progrès par rapport à ce qui avait pu être constaté l'an dernier. On rappellera tout de même que l'élision est incorrecte avant le nom de Hugo (« *l'esthétique d'Hugo ») ; qu'il faut éviter les maladresses comme « la réalisation de Triboulet » au sens de « la prise de conscience de Triboulet » ; que l'on a constaté de nombreuses fois une confusion entre l'adverbe *inversement* et le substantif *inversion*.

On fera quelques rappels méthodologiques avant d'envisager les problèmes spécifiques posés par l'extrait du *Roi s'amuse* et quelques pistes qui auraient pu être suivies.

*

Malgré l'insistance des rapports précédents, l'introduction est, de loin, la partie la moins réussie, au titre méthodologique, des commentaires. Elle est pourtant cruciale, offrant aux correctrices et correcteurs un premier regard où doit se découvrir l'originalité de la lecture

et du parcours qui s'apprête à être mis en place. Beaucoup de copies s'épuisent pourtant dans le rappel de l'intrigue bien au-delà de ce qui est attendu. Cela était d'autant plus dangereux cette année que la scène était quasiment finale, ce qui n'a pas empêché quelques copies de vouloir rappeler l'ensemble des fils dramatiques, acte par acte, qui y conduisaient... Il faut se contenter d'une contextualisation d'ensemble efficace, en n'évoquant que ce qui est strictement nécessaire à l'intelligibilité de la scène et de ses enjeux (ici, rappeler en trois lignes la raison d'être de la vengeance que Triboulet croit avoir accomplie et, effet de structure interne d'importance, mentionner que la chanson du roi avait déjà été entendue) avant d'en venir à la contextualisation étroite pour clarifier les premières lignes de l'extrait : ainsi, dire qu'il s'agissait ici du *tournant* (énonciatif, dramatique, rhétorique) d'une tirade à la fin de la scène 3 de l'acte V était nécessaire pour bien envisager l'unité de l'extrait proposé et ne pas le réduire à un morceau de rhétorique judiciaire. Ce temps de contextualisation doit vite céder la place au temps de la problématisation, qui suppose que l'on identifie les mouvements du texte, pour en préciser la dynamique ou la progression (en lieu et place de découpages trop statiques et arbitraires), et quelques caractéristiques formelles pour que l'annonce de la problématique ne surgisse pas *ex nihilo*, mais soit proprement déduite d'une analyse précédente qu'elle couronne.

Il est ainsi impératif, redisons-le, que les copies s'interrogent davantage sur l'unité de l'extrait. S'il est possible que le texte ait été préparé pendant l'année (et la tirade de Triboulet était étudiée en partie par Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon*, Paris, José Corti, 2001 (éd. revue), p. 659-660 dans une perspective bien spécifique), peut-être ne l'avait-il pas été selon ce découpage, à cheval entre une scène et l'autre. Or ce fait même de transition interne devait être interrogé, autant que l'effet de bouclage, délibérément choisi, entre un vers (« Ma fille, ô pauvre affligée ») et un autre (« Ma fille ! Terre et cieux ! C'est ma fille à présent ») qui semblent formellement proches, et qui n'ont pourtant rien à voir, de l'adresse rhétorique du premier vers à l'allocution-attribution (aussi bien : « Toi, ma fille » que « C'est ma fille ») du dernier. Trop de copies font, finalement, comme si chaque texte était substituable l'un à l'autre, appréhendable par la même problématique ou par les mêmes outils critiques. Mais ce n'est pas le cas : il ne s'agit pas ici d'un monologue tragique, ni exclusivement d'un morceau de rhétorique judiciaire vengeresse, ni exactement de l'application linéarisée du mouvement intronisation/détronisation repris par Ubersfeld à Bakhtine, et qui a servi de plan à la plupart des commentaires. De même, s'agit-il vraiment tout entièrement d'une scène de reconnaissance ? Plutôt d'une forfanterie bouffonne suivie d'un temps d'angoisse, et enfin seulement d'une insupportable révélation dont l'extrait ne proposait que l'amorce (viendra ensuite un rapide moment de déni et une seconde reconnaissance, définitive pour le coup, à la scène 4).

D'autres scènes de reconnaissance étaient visiblement connues : c'est très appréciable, et d'autant plus dans le cas du *Roi s'amuse* où Hugo se plaît à s'approprier les codes du théâtre pour mieux les subvertir. Encore faut-il préciser que toutes les références ne sont pas également acceptables, et d'autant moins quand elles s'accumulent dans une seule et même copie – et rappelons à ce titre, comme les autres rapports, que le commentaire composé n'est pas une épreuve d'érudition.

Convoquer l'*anagnorisis* d'Aristote ou l'ombre d'Œdipe pouvait aider les candidates et candidats à repérer la forme originale de retournement que met en place ici Hugo, mais on peut douter que la convocation de la *Phèdre* de Racine, du *Cid* de Corneille ou, plus étrangement, de Pascal ou de Hegel (sa fameuse dialectique, trop fameuse peut-être...) apportent un éclairage décisif sur l'extrait. Shakespeare est évidemment une référence capitale pour Hugo : mais *Richard III* ou *Hamlet* étaient-ils les modèles les plus pertinents ? *Le Roi Lear* était plus indiqué : le pathétique caractérisant la scène de la mort de Cordelia (qui

partage avec Blanche quelques points communs) a parfois donné matière à de beaux rapprochements. Il en était de même avec *Les Fourberies de Scapin* (quand elles étaient bien attribuées à Molière) si elles servaient à cerner de près la singularité esthétique de cet extrait hugolien : ce qui est le prototype du farcesque (cf. les vers de Boileau : « Et dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe / Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope* ») devient le sommet du macabre (le père ignore que ses coups sont dirigés contre sa fille). Le *Rigoletto* de Verdi (et en particulier l'aria *La donna è mobile*) a parfois été évoqué, mais guère avant la conclusion du commentaire. On a également apprécié les parallèles avec *Lucrèce Borgia*, qui selon la formule de Hugo forme avec *Le Roi s'amuse* une « bilogie », mais seulement quand ils éclairaient les enjeux spécifiques de l'extrait : par exemple quand on comparait la reconnaissance de la fille mourante par le père dans *Le Roi s'amuse* et celle de la mère mourante (Lucrèce) par le fils (Gennaro) à la fin de *Lucrèce Borgia*.

On dira de même des références critiques, qui doivent dans tous les cas être parcimonieusement utilisées : elles ne sont jamais attendues par le jury, mais elles sont appréciées lorsqu'elles permettent d'éclairer telle ou telle dimension moins évidente du texte (la double énonciation a-t-elle vraiment besoin d'une référence critique ?). Lorsqu'elles tendent à s'accumuler, on peut douter qu'elles permettent d'étudier finement le texte : elles servent plutôt, dans ce cas, à exhiber l'érudition et, malheureusement, à écraser le texte sous des poncifs critiques. On aurait du reste préféré que les copies convoquent quelques outils utiles à l'analyse dramatique plutôt qu'un Lacan mal digéré ou un Barthes qui ne paraissait pas en l'état le plus nécessaire à l'intelligence de l'extrait. Les copies ont la plupart du temps tenu compte de cette spécificité générique, mais pas toujours avec les outils les plus adéquats. Anne Ubersfeld et son utile *Lire le théâtre*, associé, programme oblige, à son *Roi et le bouffon*, ont été omniprésents, parfois avec une application un peu stricte de certaines thèses, mais cela a permis à plusieurs copies d'interroger par exemple le rôle de l'espace double ou la place de la première personne.

En revanche, rares ont été les analyses qui faisaient justice à la notion de *drame romantique*, certes d'une saisie difficile tant elle se veut syncrétique. Mais cela permettait précisément d'interroger différents codes à l'œuvre dans l'extrait (étudiés par Florence Naugrette et Olivier Bara notamment) : ceux de la pantomime et du mélodrame, retravaillés de façon horripilante, et complexifiés, si l'on peut dire, par les enjeux métaphysiques et politiques de la scène – d'où cette bigarrure esthétique, qui fait la richesse et la difficulté de l'extrait, et qui, avec d'autres scènes, a heurté les premiers spectateurs.

On soulignera deux flottements récurrents dans les copies de cette année : on ne parle pas de « tension narrative » dans une scène de théâtre (à moins qu'il n'y ait un récit, mais ce n'était pas le cas dans notre extrait), mais de « tension dramatique ». Quant à la notion de rétro-lecture, elle ne pouvait pas être pertinente dans la mesure où le spectateur sait dès le début de l'extrait que c'est Blanche qui est dans le sac (outre le fait que parler de rétro-lecture est, en soi, problématique en ce qui concerne un texte dramatique).

L'analyse métrique et prosodique, quant à elle, a permis de beaux développements sur les enjambements, sur l'éclatement de l'alexandrin, ou sur l'effet de certaines paronomases significatives (par exemple « et le bouffon bourreau », pourvu que cette paronomase soit commentée dans le sens d'une forme de réversibilité et de scission de soi) ou de quelques suites phoniques. À ce propos, on se demande si la « signature phonique de Saint-Vallier » apportait quoi que ce soit aux analyses – mais évoquée par les commentaires les plus autorisés, on n'en a pas tenu compte. L'analyse des coupes a moins été pratiquée. Quelques vers étaient pourtant remarquables de ce point de vue. Ainsi, « tu me l'as enviée et prise ! tu me l'as // rendue avec la honte » associait au contre-rejet (plus sensible que l'effet de rejet) qui sépare l'auxiliaire de son participe passé pour marquer la violence sexuelle exercée par le

roi, un subtil assourdissement de la césure après la 6^e syllabe, au profit de la coupe lyrique après le participe « prise » et soulignant d'autant mieux l'antithèse *prendre/rendre* : « tu me l'as enviée et prise ! / tu me l'as... ». On conseillera ainsi aux futures candidates et futurs candidats de ne pas négliger ce poste d'analyse.

*

Venons-en à quelques remarques plus précises sur l'extrait.

Situé à un moment charnière de *comble* dramatique, il ressaisissait à sa façon quelques enjeux décisifs de la pièce, en même temps qu'il les réorientait. Mais ce qu'il ressaisit est-il exactement le passage, au sein d'un monde renversé aux accents carnavalesques, de l'intronisation à la détronisation ? On peut en douter : au moins fallait-il d'emblée préciser que ces deux mouvements co-existent *dès le début* de l'extrait. Double énonciation oblige, aucun spectateur n'ignore que Triboulet a conduit de lui-même sa fille à la mort, et qu'il est le seul à ignorer qu'elle est contenue dans le sac. Dès lors, il était impossible d'adopter dans une première partie le point de vue de Triboulet, et faire comme si l'on ne savait pas qu'il parlait en pure perte, pour ensuite, dans une deuxième partie, révéler le secret : c'était passer à côté, dans la totalité de la première partie, de la spécificité énonciative du texte, d'une terrible ironie. Mieux valait peut-être ainsi parler d'une co-existence des mouvements d'intronisation et de détronisation, si l'on tenait absolument à ces termes, ou d'une forme de juxtaposition ou de coïncidence, dans la tirade de Triboulet, d'un mouvement d'élévation (orgueilleuse) et d'un mouvement de chute. La *dérision* l'emportait ainsi dès le début, et s'approfondissait à mesure qu'elle se révélait au personnage lui-même, seul aveugle entre les autres personnages et les spectateurs, jouet d'une Providence ou de lui-même, qui se dessille peu à peu.

L'emportait alors, dans cet extrait, l'instabilité à tous égards. Il fallait montrer comment la théâtralisation d'une reconnaissance progressive entraînait de fait un conflit des registres et des identités – une copie souligne à juste titre que l'« identité de Triboulet peine à se figer entre juste vengeur, bras assassin et père endeuillé » – et de là préciser la signification politique de cet impossible triomphe du faible.

C'est dire que l'étude de la polyphonie et du dialogisme était centrale. Il fallait bien mettre en évidence la façon dont l'ironie pénètre le discours de Triboulet, et de façon complexe : l'ironie satirique de Triboulet à l'égard du roi et des puissants qu'il métonymise est contrecarrée par l'ironie d'un dramaturge soulignant la vanité (en deux sens : désir de reconnaissance et néant humain) des discours. Ce faisant, il fallait aussi mettre en évidence la multiplicité des voix, d'abord à l'intérieur de la tirade de Triboulet (multipliant les adresses manquées, les destinataires, les tentatives pour mettre en place un échange impossible) puis entre différents personnages (dialogues manqués, là aussi, séparés par des espaces distincts) et la multiplicité des points de vue, en quoi on était fondé à parler de dialogisme, que l'on peut entendre comme une confrontation argumentative. La reprise du point de vue du fort (« ce bouffon », « cette moitié d'homme ») fait par exemple entendre la part du regard de l'autre, pour souligner tout à la fois le désir de reconnaissance (et peut-être encore davantage, désir d'être assuré de son existence) et de subversion, mais annulé par la situation énonciative qui le fait équivaloir à une dépense en pure perte.

On pouvait à ce titre s'attarder sur la rhétorique vaine de Triboulet. Le lexique a, comme souvent, fait l'objet de remarques intéressantes (quand on ne se bornait pas au relevé, guère fructueux, de champs lexicaux) : en particulier sur la répétition de mêmes termes, mais avec de subtiles modulations, affectant par exemple le verbe « avoir » (entre l'auxiliaire et le verbe de sens plein), ou le verbe « voir » (entre la sensorialité et l'intellectualité). Mais on ne

peut s'en tenir là. La syntaxe emphatique du bouffon, avec sa propension aux détachements à gauche, aux rallonges, aux extractions, aux ajouts, a aussi donné matière à de beaux commentaires, de même que l'instabilité des référents, et en particulier des actants, entre défini et indéfini (« ils le font évader », « on m'a trompé », etc.), entre concret et abstrait (« illusion des nuits », « ô malédiction ! », etc.), qui double le trouble énonciatif d'un trouble existentiel.

Dans une perspective semblable, les contrastes de tonalité devaient faire l'objet de commentaires. L'introduction d'une bribe de chanson, surtout, ne permet pas ici d'introduire du comique, mais de renverser un motif précédemment exploité par la pièce. Devait aussi être mis en évidence le contraste des registres, à l'échelle de l'extrait tout entier comme à l'échelle de la tirade même de Triboulet, maniant un langage qui « tente », comme l'écrit excellemment une copie, « si hardiment de se spiritualiser ».

Tout aussi importante était ainsi l'étude précise de la dramaturgie de la révélation, pour mettre en évidence la théâtralisation pathétique de la reconnaissance. On pouvait en ce sens commenter la façon dont la gestuelle de Triboulet prolonge, par un autre langage, plus révélateur peut-être, le discours de profanation ou d'outrage auquel il se livre. À ce titre, l'objet décisif que constitue le sac devait faire l'objet d'analyses sensibles au renversement total du modèle comique. Il ne fallait pas en effet succomber à l'appel du farcesque : le « grotesque » de Hugo ne consiste pas ici en une association du comique et du tragique, mais en la déformation du rire, « grinçant » ou « grimaçant » comme l'ont justement souligné plusieurs copies (sans forcément aller jusqu'à la catégorie, à discuter ici, de l'« humour noir »), en la reprise subversive d'une convention comique éprouvée par Molière et transformée, de façon particulièrement horrible, en foyer pathétique.

On devait se montrer sensible à l'organisation spatiale de la scène, divisée entre la maison d'où sort le roi, et le parapet où se trouve Triboulet. Espace double, d'abord, évidemment symbolique (l'esseulement du bouffon, le complot des puissants), mais ensuite complexifié à mesure que Maguelonne indique au Roi de traverser le fond du plateau. Déplacement peu commenté par les copies, et pourtant intéressant : on s'imagine l'effet de cette voix désincarnée, au sein de cette scène pleine de *corps* (le corps du Roi, lui, n'est sans doute pas très visible) – et, comme le dit une copie, œuvrant à la « vision double » du spectateur : Triboulet victorieux au premier plan, Triboulet trompé au second.

L'éclairage, en effet, devait aussi être commenté : ce n'est que grâce à l'éclair, résolument polysémique, que Triboulet découvre le visage de sa fille. Il est donc probable que cette tirade soit dite dans le noir (Triboulet ne voit pas le roi mais l'entend seulement). Tout concourt à une maximalisation des effets pathétiques dans cette dramaturgie où l'expressivité semble le maître-mot : on voit sans doute là l'importance du mélodrame pour le dramaturge, avec une esthétique de la surprise déplacée des spectateurs vers le seul personnage. À cet égard, on soulignera que pathétique et tragique ne sont pas équivalents, et que bien souvent, en outre, les copies ont convoqué des définitions trop réductrices de la tragédie : soit en réduisant la tragédie aristotélicienne et classique à une question de mort ou de liberté (deux choses qui n'appartiennent pas aux définitions théoriques d'Aristote ou d'Aubignac), soit en essayant de voir ce qui faisait de l'extrait une tragédie à la Racine (pas grand-chose, à vrai dire...). Mais l'on pouvait articuler plusieurs choses : d'une part le jeu de la pitié et de la crainte suscitées par le personnage de Triboulet, entre vengeur aveugle et père infortuné ; d'autre part le sens plus métaphysique du tragique, qui consiste en quelque chose comme un travail de la liberté contre soi-même, à l'instar de Triboulet responsable de son propre malheur.

L'enjeu métaphysique, précisément, a souvent été habilement commenté, du moment que les copies insistaient sur le renversement ou la réversibilité à l'œuvre ici : la grandeur apparaît comme une prétention minée à l'instant même de sa profération. Se percevait ainsi l'enjeu politique, mais il fallait distinguer deux choses : l'enjeu politique que Triboulet donne à son discours, tentant d'articuler le singulier au collectif ; l'enjeu politique de la scène elle-même, constitué par l'échec du bouffon. On pouvait commenter l'ambiguïté de l'universalisation opérée par Triboulet (alors même que son désir de tuer le roi a été motivé par des circonstances toutes personnelles) et là encore l'effet de l'ironie dramatique (le public connaît le contenu du sac) véritablement tragique ici (puisqu'elle noue la catastrophe) et qui est susceptible d'une double lecture au moins : comme une façon de mettre en sourdine la revendication politique de Triboulet en focalisant l'intérêt de la scène sur le macabre pathétique ; comme une façon de montrer, allégoriquement, que le peuple n'est pas prêt à endosser un rôle politique, et qu'il lui est encore impossible de l'emporter (comme l'atteste, encore, le détail significatif de la fenêtre trop haut placée pour Triboulet). On regrette également que le cadre socio-politique dans lequel cette scène prend historiquement sens n'ait pas été davantage précisé : les espoirs déçus de la révolution des Trois Glorieuses en juillet 1830 ou le durcissement répressif de la monarchie de Juillet à l'encontre de manifestations populaires à l'été 1832, auraient utilement étayé les analyses consacrées à cette « philosophie de l'Histoire ici grippée » (formule d'une copie). Des parallèles avec *Ruy Blas* pouvaient ici être intéressants, s'ils s'attachaient à montrer que, dans cet autre drame, le discours politique de Ruy Blas, blâme envers l'Espagne énoncé par un héros du « peuple » qui est aussi un imposteur, n'est pas plus audible que celui de Triboulet.

On rappellera enfin qu'il n'existe pas de plan modèle, et qu'il importe plutôt, à partir de ces quelques enjeux, de dégager un parcours cohérent, répondant peu à peu à l'interrogation qu'on aura fait sienne en introduction. Bien des copies ont proposé d'excellents parcours, dont on donnera deux très beaux exemples. À partir d'une problématique intéressante, inspirée d'Ubersfeld, quoiqu'effaçant peut-être les enjeux proprement dramaturgiques (« en quoi Triboulet échoue-t-il à se faire le sujet tragique de l'histoire ? ») une copie s'interroge d'abord sur la tension dramatique créée par l'ironie tragique, en consacrant de belles analyses à la construction de la scène et à la dynamique dialogique, avant d'étudier de près l'importance de la réversibilité (couronnement/découronnement) modulant très finement le jeu du comique et du pathétique, tous deux assourdis par la victoire du pathétique, pour analyser ultimement la co-existence des contraires, esthétique replacée dans le contexte politique auquel fait allusion la fin du *Roi s'amuse*.

Une autre copie, s'interrogeant au départ sur la façon dont l'illusion affecte le jeu théâtral, met d'abord en évidence ce qu'elle appelle « la croissance dans le fantasme », sensible là encore aux effets d'ironie, pour ensuite envisager l'extrait, de façon originale, comme un détournement du modèle de la tragédie dite *de casibus* (reposant sur l'exemplarité morale d'un personnage chutant au moment où il se croit le plus heureux), avant d'étudier le sens et l'enjeu d'un coup de théâtre sans surprise pour les spectateurs : Triboulet est habilement présenté dans cette copie comme un « bourreau de soi-même ».

Bien d'autres plans étaient possibles. Le jury a pris plaisir, cette année encore, à les découvrir, et à apprécier les analyses fines et riches qu'ils ont permises.