

2) Recours aux œuvres et au discours critique

La principale difficulté tenait cette année, plus encore peut-être que les années précédentes, au traitement des exemples. On sait que les candidats doivent concilier, c'est l'une des difficultés de l'exercice, deux exigences aussi importantes l'une que l'autre : connaître parfaitement les œuvres au programme et mobiliser une culture littéraire personnelle. Or, beaucoup des copies étaient en défaut quant à l'une ou l'autre – et quant aux deux pour les copies les plus faibles. Rappelons que faire l'impasse sur l'un des textes au programme concerné par le sujet (puisque le jury n'attend nullement que les quatre œuvres soient mécaniquement citées) est fortement pénalisé : Céline, Hugo et Marivaux devaient donc être mobilisés dans des proportions à peu près égales. Mais le jury attend tout autant des candidats qu'ils fassent appel à des références multiples, couvrant différents siècles et offrant une variété de thèmes et de formes littéraires, et bien des copies s'avéraient décevantes sur ce point, s'en tenant strictement aux œuvres du programme (que certains candidats énuméraient même dans l'introduction, juste avant l'annonce de leur plan !).

Maintenir ces deux exigences est fondamental. D'un côté, le jury regrette que les candidats réduisent parfois les œuvres de Céline, de Hugo et de Marivaux à quelques épisodes, voire à quelques formules (« Ça a débuté comme ça » ; « L'amour c'est l'infini mis à la portée des caniches »...) inlassablement répétées d'une copie à l'autre – on s'étonne que la connaissance d'œuvres étudiées tout au long de l'année puisse se limiter au choix de quelques scènes clés, comme si les textes n'avaient pas été lus dans leur ensemble. D'autre part, cette épreuve exclut absolument que la pratique que les candidats ont de la littérature se limite à des textes choisis pour les besoins du concours, de manière nécessairement contingente (ce qui ne veut pas dire irréflective) : insistons une fois encore sur l'importance de se doter d'une culture personnelle, qui permette de varier les exemples.

Une parenthèse sur un point délicat : chaque année, l'une des œuvres au programme ne répond pas, ou mal, au sujet proposé. La citation du *Cid* de Corneille a ainsi souvent donné lieu à des développements caricaturaux, certains ne se préoccupant pas de l'absurdité qu'il y avait à mobiliser une pièce de théâtre pour discuter du fonctionnement du « grand roman », d'autres s'autorisant de la proximité supposée du *Cid* avec le roman, son intrigue étant jugée « romanesque ». Or il se trouve que cette année, l'œuvre « à part », si elle n'illustrait pas directement le sujet, pouvait être intelligemment mobilisée à titre de contrepoint, *pour autant que l'on soit attentif à la dimension générique alors engagée* : en tant que pièce de théâtre, et plus précisément tragi-comédie, *Le Cid* permettait de discuter la pertinence de la métaphore du Jugement dernier appliquée au roman, et de s'interroger sur le traitement que celui-ci offre des questions morales ou politiques par comparaison ou par opposition avec d'autres genres littéraires.

Insistons par conséquent sur l'importance d'être attentif à la fois à la diachronie (le roman ne commence pas au XIX^e siècle, et le jury aurait aimé que les exemples des candidats puisent aussi dans la littérature contemporaine, ou dans les littératures étrangères), mais également à la pluralité des genres et des formes : ce n'était pas seulement le théâtre qui pouvait ici être opposé au roman, mais aussi les genres factuels, tels les récits de soi ou l'essai polémique, malheureusement très rarement sollicités comme autres ressources possibles, et peut-être plus évidentes, plus immédiates, pour l'exercice du jugement moral ou politique. Certes, il s'agit de doser les œuvres mobilisées : les exemples ne sauraient se substituer à l'argumentation – ce qui se produit dans les copies organisées autour de l'opposition des trois textes au programme, ou dans celles qui fonctionnent par succession d'exemples simplement juxtaposés, sans lien argumentatif fort.

Un défaut particulièrement sensible dans certaines copies moyennes, voire assez bonnes, a été observé cette année : il consiste à livrer d'assez longues citations qui sont ensuite commentées d'un point de vue stylistique comme s'il s'agissait d'en fournir une explication de texte. S'il est essentiel, on ne saurait trop y insister, de développer une citation afin d'en dégager l'intérêt argumentatif, l'analyse ne doit aucunement s'en tenir à des procédés formels (allitérations, chiasmes...), qui auraient leur place dans un commentaire mais se substituent ici maladroitement au travail argumentatif.

Le jury s'est, en revanche, félicité du grand nombre de citations très judicieusement employées, certaines tirées des œuvres au programme, comme la remarque de Bardamu au sujet d'Alcide : « Ça serait pourtant pas si bête s'il y avait quelque chose pour distinguer les bons des méchants » (Céline n'indique nullement qu'on ne peut connaître les hommes, mais qu'il manque d'indices certains pour parvenir à juger de manière tranchée entre eux), ou qui leur étaient étrangères, comme cette affirmation de Zola tirée du *Roman expérimental* (1880) : « Nous autres romanciers, nous sommes les juges d'instruction des hommes et des mœurs » ; ou encore ce reproche que George Sand adressait à Gustave Flaubert en janvier 1876 : « [R]etirer son âme de ce que l'on fait, quelle est cette fantaisie malade ? Cacher sa propre opinion sur les personnages que l'on met en scène, laisser par conséquent le lecteur incertain sur l'opinion qu'il en doit avoir, c'est vouloir n'être pas compris, et, dès lors, le lecteur vous quitte ; car, s'il veut entendre l'histoire que vous lui racontez, c'est à la condition que vous lui montriez clairement que celui-ci est un fort et celui-là un faible. »

3) Langue et expression

Sans relever les « perles » recueillies dans les copies, le jury observe cette année un partage qui semble plus tranché entre les bonnes copies, dont l'orthographe et la syntaxe sont correctes, et les copies relâchées, où la maîtrise de la langue s'effondre et où les fautes excèdent de très loin la part de l'étourderie :

plus encore que l'orthographe, c'est dans les plus mauvaises la syntaxe, autrement dit la structure même de la phrase et par conséquent de la pensée, qui est atteinte et donne au jury la désagréable impression que le candidat n'accorde aucune attention à la langue, celle des textes comme celle qu'il emploie (on observe en particulier une dérive syntaxique étonnante : le recours à des propositions subordonnées dépourvues de principales, et présentées comme s'il s'agissait de phrases autonomes). Par ailleurs, plus que les autres années peut-être, l'expression est parfois parasitée par des lieux communs issus de la presse, de la communication ou des nouvelles technologies : rappelons que les candidats sont tenus d'exercer un regard critique sur leur propre expression, afin de ne pas confondre composition littéraire et prospectus publicitaire.

On conseillera également aux candidats d'éviter les jugements définitifs à coups de « toujours », « jamais », « à chaque fois », qui donnent l'impression d'une généralisation hâtive, de même que les formules prescriptive (« le roman doit »). Il convient, pour les mêmes raisons, de ne pas céder aux jugements de valeur, ici hors-propos (qualifier Roy d'« hypocrite », par exemple, au lieu de dire qu'il passe à côté de quelque chose). Signalons enfin que la fin d'une œuvre s'appelle en latin l'*explicit* et non l'« excipit ».

III. ÉLÉMENTS DE CORRIGÉ

Ne pensons pas qu'une dissertation suppose une solution que le jury attendrait à l'exclusion de toute autre possibilité. Ces éléments de corrigé ne se présentent donc pas comme l'unique solution du sujet proposé cette année mais plutôt comme un parcours des différentes étapes de la réflexion attendue du candidat et de quelques-unes des possibilités d'analyse qui s'offraient à lui.

*

Corneille supprima du *Cid* quatre vers – le comte de Gormas s'y adressait à don Arias l'enjoignant, au nom du roi, de faire réparation à don Diègue –, parce que pouvait s'y reconnaître une apologie trop directe de la pratique du duel comme moyen de régler un différend judiciaire, à une époque où le pouvoir royal, et principalement le cardinal de Richelieu, s'efforçait d'en interdire l'usage : « Ces satisfactions n'apaisent point une âme./ Qui les reçoit n'a rien, qui les fait se diffamer./ Et de pareils accords l'effet le plus commun/ Est de perdre d'honneur deux hommes au lieu d'un. » Dans la logique propre à l'honneur aristocratique, le duel, à la manière d'une ordalie (ou « jugement de Dieu » au Moyen Âge), impliquait qu'il existe nécessairement un coupable à punir et un innocent ayant mérité réparation. À ce titre, il sous-tend la logique propre à la tragédie, à savoir départager, trancher au nom du juste ou du bien – logique que le genre de la tragi-comédie infléchit afin de surmonter l'opposition entre deux règles de conduite en apparence irréductibles. Or ce que la tragi-comédie ne parvient à suspendre qu'*in extremis* (et de manière quelque peu imparfaite si l'on en juge par la célèbre querelle suscitée par la pièce de Corneille), le « grand roman » en fait, selon Claude Roy, un principe fondamental, ainsi qu'il l'écrit en 1968 dans sa *Défense de la littérature* : « Un grand roman, c'est toujours, en même temps, l'ébauche désespérée d'un Jugement dernier. Mais le romancier ne peut pas mettre à sa droite les justes et à sa gauche les réprouvés. Il suspend son jugement à l'instant même où celui-ci devrait trancher. S'il rend un jugement, c'est un jugement sans verdict. »

La première phrase livre une définition, péremptoire et catégorique, mais qui recèle d'emblée un paradoxe puisqu'il y est question de l'« ébauche désespérée d'un Jugement dernier ». Le roman y est donc envisagé non comme un modèle figé, mais comme une quête, et à ce titre un genre lucide, qui tente de délivrer un jugement, c'est-à-dire un savoir sur le monde, tout en sachant que cette visée est cause perdue. Ce dont parle ici Roy, c'est de la capacité ou non du roman à statuer sur le monde, à organiser le réel, à le rendre lisible. Émettre un jugement, c'est proposer une lecture, donc bâtir un sens¹. « Mais » accentue la difficulté pour le roman de rendre le monde lisible² : le roman cherche à créer du sens mais, en raison de l'opacité de la fiction, il ne peut aboutir qu'à une lecture brouillée, à l'opposé de celle qu'impliquerait, précisément, le Jugement dernier – qui classe, tranche, sépare de manière incontestable justes et réprouvés. Roy souligne que la capacité du roman à délivrer un savoir sur le monde est indirecte et non dogmatique. La troisième phrase confirme que l'absence de jugement tranché est un choix de la part du romancier, voire une caractéristique du genre parvenu à ce stade que Roy nomme le « grand roman ». Le roman est une forme littéraire où le sens même est en suspens (ici se profile l'idée d'un genre « à compléter » par le lecteur³). Usant d'une certaine dramatisation (« à l'instant même où »), Roy souligne et « grossit » la dimension déceptive du roman au regard d'une vision « canonique » que tout un chacun pourrait en avoir. La formule « un jugement sans verdict » souligne que si le roman peut proposer une lecture du monde, celle-ci n'est pas catégorique : cette dernière formule frappe par sa puissance aphoristique.

¹ Si l'on ne faisait pas ce saut qualitatif, on restait cantonné à un questionnement moral, alors que l'assertion de Roy implique davantage. Émettre un jugement sur une chose suppose qu'on la comprend et qu'on en propose, par ce jugement, une interprétation.

² Attention, l'impossibilité dont il est ici question est moins liée à une incapacité du romancier, ainsi que l'ont supposé beaucoup de candidats, qu'à une caractéristique intrinsèque du genre romanesque.

³ Idée bien exploitée par certains candidats.

Plusieurs problématiques étaient envisageables puisqu'il était possible de placer l'accent plutôt sur la question du jugement, plus précisément sur l'absence d'un jugement clair et tranché (en se demandant par exemple si le roman devait nécessairement renoncer à prendre parti et par conséquent à interpréter le monde), ou plutôt sur l'idée de sens comme constitutive même du « grand roman » (en se demandant si le genre était voué à ne pouvoir conclure, ou même s'il ne courait pas le risque de sombrer dans le relatif). L'essentiel dans l'élaboration d'une problématique est bien de restituer les enjeux soulevés par le sujet de la manière la plus large et la plus claire possible. C'est pourquoi il nous semble plus efficace de mettre ici l'accent sur le lien entre l'activité de juger et l'efficacité du roman, entre sa propension à émettre des jugements et sa capacité à faire sens, à restituer le monde dont il s'inspire. Aussi nous demanderons-nous si, en renonçant à prendre clairement parti, le roman ne cesse pas de comprendre et d'interpréter le monde, ainsi qu'il en a, depuis l'origine, la vocation.

I. Laboratoire des cas de conscience, le roman refuse néanmoins de trancher

L'idée que le roman serait le genre où le jugement se voit suspendu se heurte dans un premier temps à l'expérience la plus frappante à la lecture de romans comme *Le Paysan parvenu*, *Quatrevingt-Treize* ou *Voyage au bout de la nuit*, à savoir l'omniprésence des maximes et autres aphorismes, ces propositions qui, quelle qu'en soit l'instance d'énonciation, formulent une vérité se voulant universelle et réduisent par leur densité stylistique la pluralité des identités ou des comportements à une assertion tranchée (ce qu'illustre selon Barthes dans sa préface aux *Maximes* de La Rochefoucauld le recours à la formule restrictive « n'est que... ») : « Il y a dans le monde bien des gens de ce caractère-là, qui aiment mieux leurs amis dans la douleur que dans la joie ; ce n'est que par compliment qu'ils vous félicitent d'un bien, c'est avec goût qu'ils vous consolent d'un mal. » (*Le Paysan parvenu*, p. 171) ; « Un fou, ce n'est que les idées ordinaires d'un homme mais bien enfermées dans une tête. » (*Voyage au bout de la nuit*, p. 416)... Prolongeant la tradition moraliste au XVII^e siècle, le roman est le genre qui embrasse à la fois les destins individuels, les valeurs collectives et les situations historiques pour en organiser la confrontation, en exposer le théâtre à des fins de démythification.

1) « Quel champ de bataille que l'homme » (Hugo)

Le grand roman est bien assimilable à un « jugement dernier » en ce qu'il apporte une « révélation », mais sous une forme différente de la révélation religieuse, une révélation laïcisée. Claude Roy se place ainsi dans le sillage (mais sans filiation avouée ou revendiquée) d'un Georg Lukács (auteur en 1920 de *La Théorie du roman*) : pour les deux critiques, le roman est moderne parce qu'il est l'« épopée d'un monde sans dieux », propre néanmoins à en concurrencer l'ambition totalisante. Bien que le romancier ne puisse apporter ces vérités révélées qui sont celles des religions, il saisit néanmoins une société ou une époque comme un ensemble, où se croisent des destins multiples et où se heurtent des valeurs antithétiques, et dont il s'agit, en l'absence de vérités transcendantes, de régler les multiples différends. À ce titre, l'univers du roman relève pleinement du registre moral. Le personnage de Jacob a beau écrire depuis une position sociale solide et, comme tout mémorialiste, jeter sur son passé un regard en surplomb, son récit vise à l'autojustification, puisqu'il lui faut légitimer une ascension sociale dont la rapidité (contrastant avec la distance que le héros affiche en tant qu'instance de la remémoration) ne peut qu'être suspecte. De même *Voyage au bout de la nuit* peut-il se lire comme une interminable déposition, un procès-verbal auquel Bardamu serait contraint après l'assassinat de Robinson sur lequel le récit se clôt de manière surprenante – ce qui expliquerait la forme prise par son *incipit* : « Ça a débuté comme ça. » De manière plus frappante encore, *Quatrevingt-Treize* saisit la Révolution comme une sorte d'Apocalypse : l'Histoire, traditionnellement conçue comme maîtresse de vie (*historia magistra vitae* – Cicéron, *De Oratore*), pourvoyeuse d'exemples, s'est avec la disparition de l'Ancien Régime comme renversée, désormais orientée vers un futur incertain. Cette fin d'un monde a ouvert au sein de la société française un interminable conflit, où chacun s'est vu sommé, telle Michelle Flécharde au début du roman, de prendre position entre deux options, sans alternative possible. Aux yeux de Hugo, seul le roman peut rendre compte du bouleversement révolutionnaire, dont la Terreur est à la fois l'acmé et l'envers, autrement dit révéler que tout individu se trouve dorénavant sous le coup d'une juridiction face à laquelle il lui faut sans cesse se justifier, ainsi que l'illustre le recours systématique aux antithèses, cœur même de la rhétorique hugolienne : les couples antithétiques que formule le romancier lors de ses multiples interventions aux moments clés du récit en relancent, plus qu'elles ne l'interrompent, la dynamique narrative. Au point même que les moments les plus dramatiques sont ceux où toute action semble nulle, et où le drame se déroule par l'intermédiaire de la focalisation à l'intérieur même d'une conscience, devenue une sorte de tribunal intériorisé, une « tempête sous un crâne » (*Les Misérables*) dont les principaux personnages, et en particulier Gauvain, offrent l'exemple.

2) Le roman ou le jugement perpétuel

Traditionnellement, le roman fut l'espace littéraire où se déployait une quête d'idéal, dont le roman hellénistique, le roman de chevalerie ou le roman pastoral représentèrent des étapes essentielles. L'écart manifeste avec le monde réel y obéissait à une logique que Thomas Pavel nomme « idéographique » : loin d'aspirer à refléter l'expérience commune, les personnages incarnaient à l'inverse une vertu ou un travers accentués ; ce que nous jugerions à première vue comme une absence de complexité psychologique était en

réalité la condition pour que les qualités et les défauts mis en scène atteignent la densité désirée. Nulle naïveté dans cette fascination pour des valeurs poussées à l'extrême : en livrant des sujets idéalisés à toutes sortes d'aventures, le roman s'interrogeait sur l'écart existant entre les normes (ou les interdits) et la réalité. Ainsi d'*Amadis de Gaule* (1508), dont le héros se définit tout entier par ses exploits, sa constance en amour et son éloquence, exerçant une véritable fascination sur les lecteurs jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. L'intériorisation des conflits entre valeurs opposées ne s'est faite que très progressivement : elle supposait des héros aux psychés plus complexes, plus obscures, aux attitudes moins prévisibles. Avec *Le Paysan parvenu*, le roman, pleinement dégagé de l'épopée, se met en danger et expose un héros problématique, découvrant de manière empirique le monde. Y règnent le hasard et le relatif : après la mort de son premier maître qui laisse une veuve totalement ruinée, Jacob est contraint de se réfugier dans une gargote mais décide de ne pas revenir dans son village, se fixant à lui-même une maxime qu'il respectera continuellement par la suite : « Il y a tant d'aventures dans la vie, il peut m'en échoir quelque bonne » (p. 89). À l'image de Jacob se façonnant au fur et à mesure une morale pragmatique, le lecteur se voit conduit à juger le héros sans pouvoir s'en tenir à des normes sociales ou religieuses, toutes remises en question – il est révélateur que le discours chrétien (« vous m'êtes égales devant Dieu, parce que vous l'aimez également toutes deux », p. 112) est tenu par un personnage, l'abbé Doucin, qui se voit disqualifié. De l'instabilité des valeurs résulte une instabilité du moi, qu'atteste la complexité du caractère de Jacob. Celui-ci n'existe qu'à travers son ambition sociale : souvent déplaisant dans son attitude, peu honnête malgré qu'il en ait, son comportement en tant que personnage rend toute évaluation morale fort délicate. À Mlle Habert, Jacob déclare ainsi : « On pourra s'enquêter à moi de ma personne, et me dire : qui êtes-vous ? qui n'êtes-vous pas ? Or, à mon avis, qui voulez-vous que je sois ? » (p. 132). Le héros de Marivaux triomphe en cumulant le naturel de ses origines et l'artifice du monde auquel il aspire : en lui, les deux principes se combinent pour se renforcer sans s'annuler, mais non sans ambiguïté puisque le jugement du lecteur se trouve à la fois continuellement sollicité et empêché.

3) La fonction « exposante » du roman

Si le roman est bien le genre littéraire où se déploient toutes les vies possibles, toutes les valeurs sociales, morales et politiques, une telle pluralité implique que le moment de juger soit continuellement retardé. Dans une lettre à Louise Colet du 27 mars 1852, Flaubert, dénonçant ce qu'il nommait la « littérature probante », écrivait : « Du moment que vous prouvez, vous mentez ». Il s'agissait pour lui d'échapper à la pression exercée par tous ceux qui appelaient de leurs vœux des œuvres propres à éduquer, à édifier, et à trancher parmi les opinions contradictoires afin d'offrir au peuple le garde-fou d'un savoir sur le monde. Telle est précisément l'ambition de l'impersonnalité mise en œuvre dans *Madame Bovary* ou dans *L'Éducation sentimentale* : ne pas chercher à apporter des réponses (qui seraient l'équivalent de ce que Claude Roy nomme ici « verdict »), ces réponses que Bouvard et Pécuchet quêtent dans chacune des sciences, chacun des domaines que les deux copistes abordent tour à tour (agriculture, sciences, archéologie, littérature, politique, philosophie, éducation...), sans jamais parvenir à en tirer un savoir univoque. À partir de *La Comédie humaine*, vaste « histoire naturelle de la société » en quatre-vingt dix titres de Balzac, c'est bien un monde entier que le « grand roman » a cherché à saisir. Un monde qui se trouve menacé de déclin et que le romancier appréhende au moment où il disparaît, comme dans *Les Thibault* (1922-1940) de Roger Martin du Gard qui retrace la fin de la Belle Époque, balayée par la Grande Guerre, ou *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Proust dont le dernier tome, *Le Temps retrouvé*, met en scène le vaste « bal des têtes » où se mêlent débris de l'ancien monde et nouvelles figures de l'après-guerre – ou encore *Le Guépard* (1958) de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, dont le personnage Tancredi, neveu du prince Salina, épouse son temps avec pour devise paradoxale que « pour que tout reste comme avant, il faut que tout change ». L'ambition totalisante du grand roman européen le voue à offrir un vaste tableau dont l'issue ne fonctionne pas comme la conclusion d'une démonstration, mais où le mouvement de déclin qui emporte toute une société est exposé dans sa dynamique, sans que le romancier prenne en charge le triomphe d'un parti sur l'autre. *Quatrevingt-Treize*, qui offre une anticipation de ce grand modèle, privilégie la symbolique des lieux, telle la prison de la Tourgue, longuement décrite (chap. IX, « Une Bastille de province ») : sa valeur quasi-archéologique permet à Hugo, suivant chacune de ses composantes, d'analyser la société de l'Ancien Régime. Par la description, outil privilégié du roman, c'est une saisie en profondeur de la violence à l'œuvre dans l'ancien monde qui est exposée. Nulle démonstration, nul plaidoyer directement adressé au lecteur, mais une inscription des valeurs et des normes en cours dans la société, préparant l'ultime heurt entre la Tourgue et la guillotine, symboles grandioses de la lutte entre la Féodalité et la Révolution. Le grand roman saisit un monde dans sa globalité, mais n'en réduit pas la confrontation au triomphe de l'un de ses pôles sur l'autre. Aussi *Quatrevingt-Treize* détourne-t-il la confrontation finale qu'annonçait le vis-à-vis entre la Tourgue et la guillotine : là où Hugo semblait faire triompher la loi républicaine sur la fidélité de caste en faisant exécuter Gauvain, le lecteur découvre cette « sombre manière qu'ont les catastrophes d'arranger les choses » en mariant par leur mort simultanée les destins du jeune aristocrate devenu républicain et de son ancien maître : « Et ces deux âmes, sœurs tragiques, s'envolèrent ensemble, l'ombre de l'une mêlée à la lumière de l'autre » – rien ne nous précise de quel côté se situent l'ombre et la lumière, puisque ces deux principes coexistent à l'intérieur des deux camps en présence. Ainsi que le déclare Gauvain : « Personne n'est innocent, personne n'est coupable. »

II. Le jugement, fondement de la légitimité du roman

Toutefois, la capacité du roman à juger le monde ne peut être évacuée aussi vite. Notons que le recours à la métaphore judiciaire (le tribunal divin) qu'invoque Claude Roy semble en réalité s'appliquer plus directement à certains genres factuels, tels les Mémoires (où un individu se fait juge, s'autorisant de son existence passée, de toute l'Histoire de son temps, comme René de Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe*) ou les essais, historiques ou politiques (ainsi des *Grands Cimetières sous la lune*, où Georges Bernanos ne craint pas de se tourner contre son propre camp idéologique et de dénoncer les exactions des franquistes que soutient l'Église). Qu'en est-il du roman ? Se réduit-il à exposer les forces en présence ? Conclut-il fatalement, ainsi que le fait Octave (interprété par Jean Renoir lui-même) dans *La Règle du jeu* : « Le drame dans ce monde, c'est que chacun a ses raisons » ? Ne risque-t-il pas, dans ce cas, de perdre ce qui fait sa force éthique et idéologique, autrement dit sa capacité à dire le réel ? Nous verrons que le roman dispose bien d'une légitimité, et que celle-ci tient à sa capacité à délivrer un jugement moral ou politique.

1) Un genre didactique

Telle est la principale limite de l'idée que Claude Roy se fait du roman : celui-ci n'est envisagé qu'en fonction de son modèle dominant en Europe à la fin du XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle, autrement dit du roman comme peinture d'un monde dans sa totalité. Nous avons pourtant rappelé que l'histoire du genre est indissociablement liée à son efficacité axiologique, c'est-à-dire à sa capacité à discriminer entre les différentes valeurs en cours dans une société. Il s'agit là du cheval de bataille des théoriciens et des romanciers de l'âge classique. Le roman fut en effet depuis ses origines envisagé comme une sorte de bréviaire des comportements. Ainsi s'explique une polémique comme celle qui suivit la parution de *La Princesse de Clèves*. Les critiques de Valincour à l'encontre de ce récit (voir les *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de la Princesse de Clèves* [1678]) traduisent un tel besoin de vraisemblance que Valincour n'hésite pas à réécrire le roman afin d'en déterminer la version la plus satisfaisante. À ses yeux, le duc de Nemours ne se conduit pas de manière suffisamment exemplaire : valeurs morales, psychologie des personnages et vraisemblance du récit sont ici étroitement combinées et à ce titre inextricables. C'est de l'équilibre entre ces exigences que doit résulter la qualité de l'œuvre. Dans les débats nés de *La Princesse de Clèves* et sans cesse relancés à la parution d'autres grands romans, de *La Nouvelle Héloïse* (1761) jusqu'aux *Bienveillantes* (2006) de Jonathan Littell, c'est la portée axiologique de l'œuvre qui se trouve mise en cause, et celle-ci dépend très étroitement de l'exemplarité des personnages principaux. Aussi les caractéristiques de la vie privée de Maximilien Aue ont-elles été longuement disséquées : favorisaient-elles une représentation malsaine et complaisante de la Shoah, outrageusement burlesque à certains moments, ou la documentation accumulée par Littell pour reconstituer le parcours d'un responsable de l'extermination livrait-elle de cette période historique une représentation plus puissante (parce que vécue « de l'intérieur ») que n'importe quel ouvrage historique ? Quoi qu'il en soit du cas particulier des *Bienveillantes*, on voit qu'aux yeux du public, la valeur d'un roman dépend de ce qu'il apporte à la compréhension morale ou politique du monde dans lequel nous vivons. Aussi ne faut-il pas réduire le recours constant aux aphorismes chez Victor Hugo à une simple préoccupation de moraliste. « La parole, c'est le verbe » (p. 105), écrit l'écrivain-poète, dont la conception du langage en fait un instrument quasi-sacré. Si le geste généreux de Lantenac modifie, par un coup de théâtre, l'idée que le lecteur se faisait de ce personnage, le rendant plus sympathique que l'inflexible Cimourdain, c'est bien leur rôle dans l'Histoire qui décide *in fine* de leur valeur. À ce titre, le portrait de Cimourdain comme « conscience pure, mais sombre » (p. 177) en fait un personnage relevant du « sublime » en ce qu'il incarne la loi et se montre aussi pur, aussi inflexible qu'elle. Certes, l'ancien précepteur de Gauvain est « terrible » (« Personne aujourd'hui ne sait son nom. L'histoire a de ces inconnus terribles », écrit Hugo, p. 185), mais c'est parce que, comme la loi, il lui faut être « sublime dans l'isolement, dans l'escarpement, dans la lividité inhospitalière ». Même si notre sympathie n'est pas acquise à ce personnage, la portée morale et politique que le romancier lui reconnaît est quant à elle entière, et sa portée didactique indéniable.

2) Un genre politique

L'histoire du roman est traversée par une ambition qui favorise, sans emprunter les voies du traité philosophique ou scientifique, des formes indirectes de démonstration. Introduisant le principe de l'hérédité, emprunté au *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* (1850) de Prosper Lucas afin d'en faire le fondement des *Rougon-Macquart*, Zola écrit dans la préface à *La Fortune des Rougon* (1871) : « Je veux montrer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur. » De fait, la construction romanesque extrêmement élaborée du cycle valide la capacité du roman à organiser le monde selon l'hérédité. L'opposition entre la « gauche » et la « droite » de Claude Roy se traduit par le peu de ductilité du matériau romanesque zolien, qui obéit essentiellement à un désir clair de démonstration : en témoigne par exemple dans *L'Œuvre* l'opposition, constamment soulignée, entre Lantier, l'artiste libre mais voué à sa perte, et Fagerolles, le faiseur à succès n'hésitant pas à se compromettre avec les rouages du capitalisme naissant.

D'une certaine manière, Claude Roy ignore une part essentielle de l'histoire du roman, antérieure mais surtout postérieure au modèle balzacien : le roman naturaliste, le « roman à thèse » (des *Déracinés* de Barrès jusqu'aux romans de Houellebecq), le courant du « réalisme socialiste » (que revendiquèrent Barbusse, Nizan

ou Aragon), le roman catholique d'un François Mauriac, le roman post-colonial (où la critique des soubassements et des effets de la colonisation est un but clairement affiché)... Pour chacune de ces voies, renoncer à juger serait un non-sens et mettrait en péril la capacité même du roman à rendre compte du réel. Il nous faut donc réévaluer le recours à l'image de l'Apocalypse qu'invoque Claude Roy et en considérer le traitement dans un roman comme *L'Espoir* (1937), dont le second chapitre de la première partie s'intitule précisément « Exercice de l'Apocalypse ». Il ne s'agit plus ici simplement d'évoquer la disparition d'un monde : le terme d'« Apocalypse » y reçoit un sens beaucoup plus précis, lié au désir d'un effondrement général d'où renaîtra un nouveau monde. Les premiers temps de la révolution sociale en 1936 furent en effet vécus par les prolétaires ou par les paysans pauvres comme la révélation d'une fraternité jusqu'alors inimaginable et grisante. La force (en raison du courage dont ils font preuve) et en même temps le tort (au regard de l'efficacité militaire) des anarchistes, qui furent les premiers à s'engager pleinement pour défendre la République contre le putsch militaire, était de vivre la révolution comme une « Apocalypse personnelle ». Elle les conduisit à se montrer sublimes face à l'adversité, mais à perte, ainsi que le formule Garcia : « L'Apocalypse veut tout, tout de suite ; la résolution obtient peu – lentement et durement. Le danger est que tout homme porte en soi-même le désir d'une Apocalypse. Et que, dans la lutte, ce désir, passé un temps assez court, est une défaite certaine, pour une raison très simple : par sa nature même, l'Apocalypse *n'a pas de futur*. » Aussi dans *L'Espoir* la frontière morale ou politique ne passe-t-elle plus seulement entre (bons) Républicains et (mauvais) fascistes – ceux-ci ne sont d'ailleurs jamais directement présents dans le récit mais seulement entrevus en tant qu'ennemis –, mais entre l'héroïsme et l'efficacité militaire, autrement dit entre l'anarchisme et le communisme. Le roman ne vise qu'à répondre à la question suivante : est-il possible d'organiser l'Apocalypse, et comment ?

3) Nihilisme de Céline

La capacité du roman à juger du réel est si profondément ancrée dans l'histoire de ce genre qu'un texte comme *Voyage au bout de la nuit* a pu être lu à la fois comme une sorte de « capharnaüm » de savoirs scientifiques et idéologiques éclectiques (les moralistes, le freudisme, les théories de l'anarchisme...) et comme la liquidation de toute croyance. La formule de Claude Roy ne pêche pas simplement en ce qu'elle ignore tout un pan gigantesque de l'histoire du genre, mais aussi parce qu'elle néglige à l'autre pôle du spectre son étonnante capacité à neutraliser, à annuler les valeurs, les repères, les connaissances qu'il emprunte, autrement dit le fait que, loin de simplement « ébaucher » une forme de Jugement dernier tout en suspendant le verdict, le roman peut aussi – et ce serait là le signe de sa modernité – rendre vaine la perspective même d'un jugement. Il est une scène d'Apocalypse dans *Voyage au bout de la nuit*, c'est celle qui survient en compagnie de Tania, une nuit, à Montmartre : « Nous venions d'arriver au bout du monde, c'était de plus en plus net. On ne pouvait pas aller plus loin, parce qu'après ça il n'y avait plus que les morts » (p. 366). Apparaissent à la faveur d'une sorte de délire ces morts, l'avortée, Bébert, le père Grappa, Molly, des « communards même »..., tous ces « salauds-là » devenus des anges sans que Bardamu s'en soit aperçu. Mais il n'y a là qu'une simple hallucination. Le héros de Céline a beau se croire « au bout du monde », il est encore loin d'avoir atteint le « bout de la nuit », sans cesse invoqué, mais jamais rencontré, et pour cause. C'est qu'en réalité, « y a pas de raison pour que ça finisse » (p. 234). À ceux qui, comme le professeur Bestombes, croient en une distinction entre le bien et le mal, Bardamu oppose une vision radicalement désabusée du monde où tout se ramène à une simple vérité, ce que Céline nomme « l'aveu biographique » (p. 113). Même l'opposition entre riches et pauvres, souvent invoquée, ne résiste pas. Certes les premiers échappent à « l'abomination d'être pauvre » (p. 212) ; du moins n'échappent-ils pas au travail de la mort en eux, à ce processus qui fait de chacun de nous un mort en sursis, une « pourriture en suspens ». Ce que la guerre a révélé à Bardamu, c'est que l'homme est voué la mort : son désir le plus profond est de tuer son prochain ou, par patriotisme, de se lancer lui-même comme pris de vertige au-devant de la mort. Au regard de cette vérité, toutes les autres valeurs s'effondrent. Le voyage de Bardamu n'a aucune direction, aucun sens : « Ainsi tourne le monde à travers la nuit énormément menaçante et silencieuse » (p. 326). La formule « jugement sans verdict » qu'emploie Roy se comprend dès lors ainsi : avec Céline, il ne s'agit pas de neutralité, au sens où le romancier ne prendrait pas parti entre les différentes options qu'incarnent les personnages. Céline ne suspend pas son jugement ; il soumet toute valeur à une forme de nihilisme radical, brouille tout système de références possible (philosophique, idéologique, éthique) sous l'effet d'une ironie et d'un pessimisme qui détruisent tout. S'il n'y a pas de verdict chez Céline, c'est parce qu'il n'existe plus de valeurs. *Voyage au bout de la nuit* s'achève d'ailleurs sur la formule « qu'on n'en parle plus », d'une certaine manière la seule conclusion possible, puisque, chez Céline, tout le malheur vient de ce que l'homme parle toujours trop.

III. Le roman comme espace littéraire du jugement *en exercice*

L'exercice du jugement comme affirmation d'un sens – ou à l'inverse l'effacement radical de tout cadre, de tout repère permettant d'établir ce sens – s'avère être un enjeu central du roman. À quoi peut donc tenir la suspension finale dont Claude Roy fait état et dont un roman comme *Quatrevingt-Treize* semble bien donner un exemple probant ? Revenons, pour répondre à cette question, à la citation de Roy : notre réflexion a jusqu'ici négligé la question de savoir à quel niveau s'exerce (ou non) le jugement. En effet, si l'on s'en tient au « romancier » qu'invoque le critique, celui-ci émet le plus souvent des opinions parfaitement tranchées, mais il

le fait en dehors de son œuvre, sous forme de préfaces, d'entretiens, d'essais, etc. Toutefois, à l'intérieur du texte romanesque, ce n'est jamais (ou rarement) le romancier qui s'exprime directement, mais l'instance issue du dispositif de la narration. Autrement dit, la multiplicité d'options, et donc d'interprétations, dont Claude Roy fait le principal critère pour juger de la valeur d'un roman, dépend de conditions techniques.

1) La fiction romanesque comme espace pluriel

Ce que Kundera nomme dans ses essais « l'esprit de complexité » du roman est étroitement lié à cette distinction entre romancier (comme sujet biographique, susceptible de prendre toutes sortes de positions) et narrateur (coextensif au texte romanesque). Un tel partage s'avère essentiel dans le cas d'un roman à la première personne. Chez Marivaux, le recours même à la forme des pseudo-Mémoires très en vogue au XVIII^e siècle s'explique parce qu'un sujet s'y érige en juge des autres ou des événements, en conscience souveraine. Néanmoins, l'autorité d'un mémorialiste découle traditionnellement du capital social et symbolique qui est le sien, indépendamment du récit qu'il fait de son passé (de Commynes au général de Gaulle). Dans le cas des pseudo-Mémoires, l'instance narrative ne peut se recommander d'aucun crédit préalable : cette abstraction du sujet d'énonciation, Marivaux l'accentue par le quasi-anonymat de Jacob, dont seul le prénom nous est connu, par l'absence de tout récit d'enfance et par conséquent d'informations sur ses origines, par le caractère réversible de l'opposition entre nature (sincérité, honnêteté, authenticité) et culture (prétention, hypocrisie, etc.), ou encore par l'ambiguïté des stratégies mises en œuvre et qui font de lui un narrateur peu fiable, dont le lecteur doit continuellement mettre en question les jugements. Il y a une ironie à avoir intitulé *Le Paysan parvenu* un texte qui ne peut en réalité *parvenir* à sa propre fin étant donné que la somme des actions reconstituées est censée garantir le statut social et l'honorabilité supposée de l'instance mémoriale, mais que l'accès à la position de financier suppose à l'inverse que ce paysan ait perdu beaucoup de ce qu'il nomme lui-même son « naturel ». La question importe tout autant dans le cas du roman à la troisième personne. Sartre en avertissait Mauriac dans un célèbre article de 1939 intitulé « M. François Mauriac et la liberté » : pour qu'un personnage vive, son auteur doit le laisser libre, et pour cela s'interdire de l'écraser sous des explications ou des jugements, qui ont pour effet de le rendre parfaitement prévisible. Tout dépend donc du rapport instauré entre le narrateur et les personnages, dont il s'agit de respecter la singularité et l'imprévisibilité. Or le narrateur chez François Mauriac prétendait au contraire se confondre avec un romancier tout-puissant, véritable instance omnisciente, multipliant les interventions pour commenter l'attitude de ses héros, juger leur conduite, trancher sur leurs choix en fonction d'une conception toute chrétienne du bien et du mal, ce qui lui valut cette cuisante pointe, par laquelle Sartre concluait sa lecture de *Thérèse Desqueyroux* : « Dieu n'est pas un artiste ; M. Mauriac non plus. » Un tel danger, Victor Hugo aurait pu le courir en raison de sa présence continue en tant qu'instance narrative – et plus encore en raison de ses quelques interventions en tant qu'auteur (« Cette guerre, mon père l'a faite, et j'en puis parler »), mais il parvient à y échapper, du fait de la structure ternaire complexe mise en place dans le roman : trois parties (afin d'éviter la rivalité entre Paris et la Vendée) et trois personnages principaux, aussi liés (familialement et idéologiquement) qu'opposés. Là où tout aurait pu se réduire à ce que Hugo nomme les « deux pôles du vrai », un troisième terme vient sans cesse relancer la dialectique et permet au romancier d'échapper à toute forme de manichéisme en introduisant du jeu dans la relation du narrateur avec ses personnages. Chacun des trois hommes incarne, dans son attitude, une forme particulière du vrai : la loi pour Cimourdain, l'humanité pour Lantenac, le droit pour Gauvain. Et aucune de ces formes ne peut subsister seule, en sorte que c'est de leur combat – et de leur communion – que dépend le cours de l'Histoire.

2) Laisser le lecteur juge : stratégies d'écriture

Le « grand romancier » est donc celui qui met en place une série de stratagèmes afin de laisser chez son lecteur le champ libre au jugement. Ainsi s'explique par exemple les phrases-paragraphe si frappantes dans *Quatrevingt-Treize* : loin de s'imposer au lecteur comme autant de jugements réglés, celles-ci visent à dramatiser la lecture en créant les étapes, clairement délimitées, d'une réflexion à construire. C'est bien à un lecteur « pensif » que s'adresse Hugo, pour qui le roman est un « territoire où le jugement moral est suspendu » (Kundera), non que ce dernier soit nié ou refusé, au contraire, mais simplement sans cesse dialectisé. Quand bien même la vision nihiliste de Bardamu assénée au long de *Voyage au bout de la nuit* semble y interdire toute forme de pluralité, la présence discrète mais insistante de figures comme celles d'Alcide, de Molly, ou de Bébert, autrement dit de personnages échappant à la noirceur du narrateur et ouvrant à une forme de sublime ou de rédemption, peut suffire à relancer – fût-ce momentanément – le jugement. Face au cynisme d'un Robinson, l'amour gratuit et doux de Molly, la prostituée généreuse, renverse la logique du pire. Par sa sensibilité à la bonté dont font preuve Molly ou Bébert, et plus largement par ce sens très aigu de ce que Schopenhauer nommait la pitié, seule véritable vertu morale, et qui relève d'une capacité spontanée à compatir avec autrui, à reconnaître sa propre souffrance dans celle des autres, le narrateur lui-même, Bardamu, suspend paradoxalement la vision extrêmement pessimiste qu'il ne cesse de prétendre imposer.

On sait que Balzac déclarait avoir écrit « à la lueur de deux Vérités éternelles : la Religion, la Monarchie », mais qu'il échoua à se faire l'avocat de la Restauration et devint au contraire, d'une certaine façon, le romancier de la démocratie. Aucun roman n'éclaire mieux ce point que *Quatrevingt-Treize*, interprété par Jules Barbey d'Aureville comme le signe d'un retour de Hugo au monarchisme – « L'inspiration du

romancier (*stupete, gentes !*) dans 93 est plus monarchique que révolutionnaire. [...] Tout ce qui est royaliste y est sublime de langage et de conduite. Tout ce qui s'y trouve de révolutionnaire est faux, déclamatoire, insignifiant et nul. [...] Le vrai héros de *Quatre-vingt-Treize*, c'est Lantenac, c'est le marquis, c'est l'émigré. [...] Lantenac, c'est M. Hugo lui-même » – cela parce qu'à ses yeux, admirer les ennemis de la Révolution, c'était trahir celle-ci. En faisant de *Quatrevingt-Treize* la *Légende des siècles* de la monarchie, Barbey d'Aurevilly paraît prendre son auteur au piège et fixer de façon unilatérale le sens du roman. Malentendu sans doute – qui propose cependant une lecture intéressante. De même *Voyage au bout de la nuit* a-t-il été lu à sa réception comme un roman de gauche, le discours de Céline en l'honneur de Zola à Médan contribuant à l'inscrire dans une tradition du roman de critique sociale, proche de la sensibilité prolétarienne, alors que l'antisémitisme déchaîné de Céline à partir de 1937 (*Bagatelles pour un massacre*) nous conduit aujourd'hui souvent à voir en Bardamu une préfiguration des positions idéologiques de l'écrivain durant la Seconde Guerre mondiale.

3) L'opacité du récit romanesque : l'appel au lecteur

Au-delà de la pluralité, le cas échéant, des interprétations, une raison plus fondamentale justifie que l'on parle, à propos du roman, d'*exercice du jugement* plutôt que de *jugement*. Le roman est un genre qui donne à vivre par procuration des situations morales, politiques ou historiques dont nous ne ferions pas l'expérience autrement. C'est dire que l'essentiel n'est pas dans les jugements sur les personnages que nous serions conduits à porter (comme si ces personnages n'étaient que des instances observées à distance, soumises à notre regard évaluateur), mais dans le fait que par leur intermédiaire nous découvrons des formes de vie, des possibilités existentielles qui nous resteraient sans cela inaccessibles. Ceci passe parfois par certains détails : présenté à M. de Fécour, Jacob, devenu Monsieur de la Vallée, hésite à monter le premier dans le carrosse : « Le savoir-vivre veut-il que j'aille en avant, ou bien veut-il que je recule ? » (p. 328). Une telle question, qui relève des rituels aristocratiques, le lecteur est invité à se la poser à son tour, tant l'évaluation qu'il fera du milieu auquel accède le personnage dépend de l'intériorisation de normes de ce type. Mais il y a plus significatif : une scène de séduction chez Marivaux, la fausse couche dont une jeune femme meurt parce que sa mère refuse de la faire soigner de peur du scandale chez Céline, les crises morales de Halmalo (tuera-t-il le marquis qu'il tient en son pouvoir ?) ou de Gauvain chez Hugo... – il y a là autant de moments qui sont à vivre par procuration davantage qu'à évaluer. Aussi peut-on considérer comme stratégiques les personnages qui échappent à une machine idéologique aussi tendue que *Quatrevingt-Treize* : la lavandière affirmant verser à boire à tout le monde (« Aux blancs comme aux bleus, quoique je sois une bleue. [...] Mais je donne à boire à tous »), Michelle Fléchar, la *mater dolorosa*, répondant qu'elle est « avec ses enfants », Tellmarch déclarant à Lantenac qui lui demande s'il est pour ou contre le roi : « Je n'ai pas le temps de ça »... Ces personnages favorisent l'identification du lecteur en créant un effet de dissonance à l'intérieur d'un roman qui risquerait sans cela la saturation – par leur absence de maîtrise du langage, les trois enfants poussent une telle logique à son terme, au point de paraître mettre en crise l'ambition même de fixer une signification morale ou politique : ils font dévier par leur seule présence (exposée au danger) le destin de chacun des protagonistes et favorisent ainsi les moments où un personnage, où une situation ne sont pas soumis à notre jugement mais à notre empathie. En ce sens le roman ne saurait juger parce qu'il est fondé sur le singulier, sur le particulier. Son champ d'action n'est pas le domaine général du gnomique, mais celui, changeant et relatif, de ce qui sort de l'ordinaire et du normatif.

Explication d'un texte littéraire

Oral

Remarques générales

Trois commissions ont entendu les candidats lors de cette session 2016, sur le même programme de quatre œuvres que pour les épreuves écrites. Aucune des œuvres au programme n'a donné lieu à des prestations systématiquement indigentes ou, au contraire, régulièrement excellentes, de sorte que les notes attribuées par les commissions ont couvert naturellement tout le spectre de la notation, sans écart de moyenne notable entre les auteurs. Comme chaque année, un nombre égal d'extraits de chaque œuvre a été mis au tirage et les moyennes des trois commissions présentent moins d'un demi-point d'écart entre elles.

Cette année, le jury a porté une attention particulière à la longueur des textes proposés aux candidats. Certains extraits particulièrement denses, en particulier ceux tirés du *Cid*, tendaient vers une vingtaine de vers, tandis que la prose parfois un peu lisse de Marivaux a donné lieu à des découpages plus généreux (une trentaine de lignes) pour éviter que certains candidats aient l'impression de « ne rien avoir à dire ».

Tous les candidats avaient apparemment lu et relu les œuvres au programme et aucun n'a eu de difficultés insurmontables à se situer dans l'intrigue ni à comprendre le texte qui lui était proposé. Il y a eu très peu de cas de contresens total. Les notes très basses sont dues à des explications absolument creuses, exclusivement paraphrastiques ou entièrement calquées sur les axes de la préparation à l'écrit (le dégoût de la guerre chez Céline dans des passages qui ne parlaient pas de la guerre ou les idées politiques de Hugo dans des moments de prose poétique), sans aucune prise en compte de la spécificité de l'extrait proposé.

La plupart des candidats maîtrisent la durée et la forme générale de l'épreuve et ont adapté leur niveau de langue et leurs manières aux circonstances d'un oral d'épreuve littéraire. En revanche, l'entretien avec le jury a parfois révélé un manque d'attention aux questions posées, des difficultés à envisager des points de vue divergents, voire un orgueil déplacé, lorsque certains candidats, que l'on invitait à décrire des phénomènes linguistiques simples, manifestaient sans retenue leur mépris pour l'analyse grammaticale ou que d'autres, interrogés sur les *realia* d'une scène, répugnaient à dire de quoi parlait le texte. Cette répugnance a été surtout sensible pour *Voyage au bout de la nuit*, roman que l'on ne peut pas expliquer sans descendre de l'empyrée des idées ou si l'on prend l'oralité du style de Céline pour un principe de pure théorie esthétique, sans tenter d'en observer l'application dans les passages argotiques. Le jury comprend parfaitement que des jeunes femmes et jeunes gens qui passent le concours d'une grande école cherchent avant tout à mettre en valeur leurs compétences intellectuelles et leur maîtrise des savoirs académiques, mais ils doivent accepter que la littérature parle aussi des choses de la vie et qu'il faut se préparer à commenter sans vulgarité des textes parfois provocateurs. De même, si l'on apprécie que les candidats adoptent un niveau de langue correct, ce qui est une marque de respect pour leur auditoire, il est en revanche pénible d'entendre certains d'entre eux se corriger chaque fois qu'ils disent « je » pour s'efforcer au « nous » conventionnel. L'oral nécessite que l'on assume une lecture personnelle du texte et le jury encourage les candidats à affronter courageusement l'inconfort de la situation.

De nombreuses difficultés rencontrées cette année dans la compréhension des textes auraient été aisément levées si les candidats avaient consulté un dictionnaire pendant leur temps de préparation et utilisé les glossaires proposés dans les éditions de Corneille et Marivaux. Certains passages de *Voyage au bout de la nuit* ont donné lieu à des commentaires hasardeux, faute de connaître l'usage argotique de certains termes, par exemple le mot « vache », dont l'usage injurieux est récurrent chez Céline pour désigner les représentants de l'autorité. De manière générale, la langue a été insuffisamment commentée et, même lorsque le jury les invitait à y revenir, plusieurs candidats ont été incapables d'analyser la structure syntaxique d'une phrase, parfois même d'identifier le sujet grammatical ou de décrire l'ordre des mots dans un groupe nominal. Cela les empêchait par exemple de commenter le travail de Corneille sur la structure de la phrase et celle du vers. De même, lorsqu'ils existaient, les notes de bas de page de l'édition au programme et le dossier devaient être utilisés. Ainsi, pour commenter la scène de la provocation en duel du comte par Rodrigue, il était indispensable de connaître ou de consulter rapidement la section « Les formes du duel » à laquelle renvoyait précisément l'éditeur du *Cid* en note de bas de page : « cette scène [...] donne à voir la procédure d'engagement de ce duel, qui répond à un protocole strict (voir le Dossier, p. 232-234) ». Le jury a conscience que les candidats ont peu de temps pour préparer l'épreuve, mais il regrette que ce temps ait parfois été utilisé à écrire un commentaire général appris en cours, alors même que la lettre du texte n'avait pas été établie et il invite les candidats des sessions à venir à revoir leurs priorités.

Toutes les œuvres au programme cette année relevaient de la fiction dramatique ou romanesque. Les candidats pouvaient donc toujours prendre appui pour les commenter sur les personnages, l'intrigue, les situations et leur évolution ou l'espace et le temps de la scène. Les prestations les plus mal notées sont celles qui négligeaient ces données simples de l'extrait au profit d'un discours tout prêt, directement issu des thèmes travaillés pendant la préparation à l'écrit du concours, consistant généralement dans l'exposé des « idées » de l'auteur.

Au contraire, les candidats les plus convaincants ont réussi à varier les focales, faisant le va-et-vient entre l'analyse au plus près du texte et un commentaire original, qui répondait à toutes les questions que le jury était susceptible de se poser sur l'extrait. Rappelons que, au minimum, une explication de texte littéraire doit permettre de répondre aux questions « Quoi ? », « Comment ? » et « Pourquoi ? ». On répond à la première en établissant la situation de l'extrait dans l'œuvre, en établissant la lettre du texte, en élucidant les allusions et en expliquant les références. La deuxième oriente vers une analyse des tonalités, du style, des procédés de la narration ou de la dramaturgie. La troisième prend en compte les attentes du lecteur ou du spectateur, les jeux culturels ou génériques et, plus généralement, les effets recherchés par l'auteur.

Certaines de ces informations sont indispensables dès l'introduction pour que l'auditoire puisse suivre l'exposé du candidat. Leur absence et, généralement, l'observation que plusieurs candidats n'ont pas réussi ce moment particulièrement important de l'exposé oral, nous incitent à revenir de façon systématique sur la méthode de l'introduction.

Rappel méthodologique : l'introduction

L'introduction est le moment où le candidat établit la situation de communication qui sera celle des vingt premières minutes de l'épreuve : un exposé adressé à un auditoire muet, qui doit pouvoir suivre à la fois le texte commenté et le commentaire. La dimension phonique de l'introduction ne doit donc pas être négligée : c'est le moment de l'entrée progressive dans le texte et dans son commentaire et, même si le candidat vient de passer une heure à lire et relire le texte dans la salle de préparation, il n'en va pas de même du jury qui a certes déjà lu le texte et connaît l'œuvre dont il est tiré, mais qui redécouvre l'extrait au moment où le candidat prend la parole. Il faut donc présenter le texte de façon neutre et extérieure, en évitant les effets d'évidence et de connivence et sans hésiter à donner des informations très simples qui permettent à son auditoire de savoir de quoi l'on parle. Une parole distincte et posée, des informations simples et des propositions claires dans les premières phrases permettent aux auditeurs de se mettre au diapason du candidat, qui a intérêt à limiter strictement la durée de ce « seuil » que représente le premier temps de l'introduction, avant la lecture du texte.

La lecture fait exister le texte comme objet du commentaire. Il serait donc illogique de ne lire qu'une partie du texte, de sauter un titre de partie ou une didascalie que l'on a l'intention de commenter. Il faut préparer la lecture avant d'arriver devant le jury, pour repérer toutes les difficultés sur lesquelles on risque de buter : les e décomptés et les dièses dans le vers cornélien, les élisions et constructions syntaxiques orales chez Céline, les liaisons indispensables – même chez Céline – et les endroits où, au contraire, il n'en faut pas – par exemple devant un mot commençant par une h aspirée, comme le mot « héros ». La lecture doit être parfaitement audible : la voix et le débit bien posés, de manière à faire entendre le texte et à montrer que sa syntaxe est comprise. Beaucoup de candidats interrogés sur Corneille avaient fait cet effort de préparation de la lecture, ce qui a poussé le jury à être indulgent face aux quelques vers de onze syllabes qu'il a pu entendre. De façon étonnante, ce sont les extraits de romans qui ont été écorchés, comme si les candidats n'avaient pas anticipé la difficulté, pourtant réelle, à lire les dialogues gouailleurs de Céline ou la prose très rythmée de Hugo.

Les candidats ont un peu de latitude sur le moment le plus opportun pour situer et caractériser le texte : avant la lecture, on délivre des informations permettant de mieux l'apprécier, mais il faut impérativement faire très bref ; après la lecture, ces informations ont plus de poids, mais elles peuvent sembler redondantes par rapport à l'interprétation d'une lecture qui aurait déjà très efficacement « mis le ton ». Rappelons ce que nous entendons par « situer » et « caractériser » l'extrait, deux moments indispensables pour commencer à cerner la spécificité de l'extrait que l'on explique.

La situation doit fournir toutes les informations indispensables à la lecture de l'extrait, mais uniquement celles-ci. Dans le cas d'un roman, il faut par exemple dire à quel moment de l'œuvre on se situe, qui sont les personnages en présence et quels sont les enjeux de la scène, mais éviter de raconter toute l'histoire depuis le début du livre.

Caractériser le texte consiste à décrire, avec des termes précis, le genre, le registre et la tonalité de l'extrait (et non de l'œuvre dans sa globalité). Beaucoup de candidats négligent de caractériser le texte, peut-être parce qu'ils ne maîtrisent pas assez le vocabulaire de l'analyse littéraire pour pouvoir se détacher des grandes catégories apprises en cours et proposer une description spécifique de l'extrait proposé. Il est pourtant essentiel de remarquer, par exemple, que les stances de l'infante dans *Le Cid* sont un passage lyrique (c'est-à-dire de poésie et non proprement de théâtre) : les outils d'analyse de la tragi-comédie que l'on mobiliserait pour d'autres passages de la pièce doivent ici céder le pas à ceux de la poésie. De même, dire qu'un extrait de *Quatrevingt-treize* (p. 237) relève du discours au présent et non du récit au passé permet de sortir des généralités sur le roman historique et de cerner la spécificité de passages où Hugo analyse l'Histoire plus encore qu'il ne la raconte. Ce moment de l'introduction nécessite certes de mobiliser des savoirs autres que ceux dispensés en cours à propos du programme, mais on peut aisément s'y préparer en révisant le vocabulaire de l'analyse littéraire, par exemple dans le manuel de français que l'on a utilisé au lycée ou dans un précis d'analyse littéraire pour le premier cycle universitaire. Vérifier que l'on connaît le sens précis de termes comme « épique » (vs. « tragique », « héroïque », « fantastique », etc.) ou « comique » (vs. « grotesque », « humoristique », « cocasse », etc.) permet non seulement d'éviter des erreurs de commentaire, mais oriente souvent le projet de lecture dans la bonne direction.

Forcément située après la lecture de l'extrait, l'analyse du mouvement du texte ne doit pas être conçue comme une opération de « découpage » destinée à rendre le texte consommable par petits morceaux. Beaucoup de candidats s'y préparent par pure obligation, au point qu'ils oublient souvent de lire les notes qu'ils ont prises à ce sujet ou qu'ils proposent un découpage dont il ne sera plus question une fois l'introduction terminée. Appuyer le découpage sur des numéros de lignes qui n'existent généralement pas dans l'édition utilisée (sauf pour les vers de théâtre) ou omettre de dire clairement les limites des différentes « parties » manifeste le caractère arbitraire de cet exercice aux yeux de candidats qui n'en comprennent pas le sens.

Au contraire, si elle est pertinente et bien exploitée, l'analyse du mouvement du texte peut préparer très efficacement le projet de lecture. Il ne s'agit pas de juxtaposer des unités arbitraires (par exemple des paragraphes) ou de chercher à tout prix trois parties comme si tout texte était une dissertation, mais de mettre au jour la structure ou la dynamique du texte. L'extrait proposé est en général choisi par le jury parce qu'il a une unité, qu'il est toujours utile de tenter de repérer, et une dynamique, qui le fait progresser. Trois approches devraient idéalement se combiner. D'abord le repérage de toutes les marques structurelles éventuellement présentes dans le passage : début/fin de scène, d'acte, de chapitre, de partie, de livre ; limites d'une tirade ; passage de la description au dialogue, du récit au discours, etc. Il faut ensuite dégager les éléments de progression (thématique, énonciative, rhétorique), de rupture (coup de théâtre, changement de temps verbal ou de personne), de répétition, qui confèrent sa dynamique au texte. Enfin, il faut utiliser ce mouvement pour justifier le projet de lecture et le rappeler pendant le commentaire, pour articuler les différents moments de l'explication linéaire.

Le projet de lecture découle de ce qui a déjà été dit dans les premières étapes de l'introduction et, si elles ont été menées avec bon sens, il mêlera de façon naturelle l'approche thématique et le questionnement formel. Qu'on l'appelle problématique ou proposition de lecture, qu'on l'énonce de façon assertive comme une hypothèse ou de façon interrogative, le projet de lecture doit être cohérent et bien relié à ce qui a déjà été dit dans l'introduction et à ce qui va être développé dans l'explication linéaire. Cela signifie qu'il ne doit pas consister en une série de micro-questions (jusqu'à une dizaine, cette année) qui jettent de la poudre aux yeux mais ne proposent aucune direction ferme au commentaire. Il ne doit pas non plus être énoncé de façon purement conventionnelle à la fin de l'introduction pour réapparaître seulement dans la conclusion. Au contraire, le projet de lecture est le cap que l'on se fixe et que l'on reformule à chaque étape du commentaire, pour manifester la progression de la démonstration.

Des projets de lecture convaincants sont indiqués dans la section suivante du rapport, où nous souhaitons aborder quelques difficultés propres à chacune des œuvres et développer quatre exemples de prestations réussies.

Le Cid

Seul texte versifié du programme, la pièce de Corneille est brève, dense et bâtie sur des éléments de civilisation assez éloignés de nous, mais que l'édition au programme permettait de clarifier. Par la place éminente qu'elle occupe dans la culture scolaire française, la pièce est associée à des commentaires tout faits qui tendent à oblitérer la lecture des extraits singuliers. Certains candidats ont de plus été gênés par leurs souvenirs des questions de cours, qui les ont empêchés d'étudier le passage qu'on leur proposait comme un extrait de pièce de théâtre destiné à la représentation scénique, situé à un moment précis d'une intrigue et mobilisant des enjeux dramatiques spécifiques. On a souvent regretté l'absence de questionnement sur le genre (tragédie vs. tragi-comédie), la structure de la pièce (division en scènes et actes, exposition, dénouement), l'énonciation (présence des interlocuteurs sur la scène, personnages cachés, rôles muets, monologues, modèles institués de la parole tels que le procès, etc.) et la situation dramatique (première entrée sur scène d'un personnage, par exemple le roi, à la scène 6 de l'acte II ; réapparition d'un même groupe de personnages ou variante ; événement sur scène et hors-scène). Le commentaire métrique (vers, rime) qui a parfois été tenté a souvent déçu, ainsi que, de façon plus étonnante, l'analyse des émotions des personnages, comme si la pièce n'était que l'exposé successif de systèmes de pensée antagonistes. Enfin, les effets sur le spectateur (du XVII^e siècle et d'aujourd'hui) ont très rarement été pris en compte, comme si les candidats ne voyaient dans la pièce qu'un morceau d'anthologie scolaire destiné exclusivement à la lecture.

Le jury a entendu une étude solide des vers 1186-1206 (III, 2, p. 152-153). L'introduction a bien situé le passage en rappelant la reprise de termes, présents dans la bouche du roi, dans le rôle de l'Infante. L'épreuve politique, qui érige Rodrigue en héros, a été mise en parallèle avec l'intrigue amoureuse : la candidate a rappelé que les deux femmes aiment Rodrigue. La notion de tragi-comédie a été alors employée. La candidate a défini l'intérêt dramatique du passage : il retarde l'entrée sur scène de Rodrigue et permet de le construire comme une image, un « héros éblouissant ». La problématique reposait sur l'identification d'une lutte rhétorique entre les deux femmes, qui défendent deux positions opposées alors qu'elles pourraient se rapprocher : cette lutte figure un « dilemme inexorable ». L'introduction annonçait précisément les mouvements de l'extrait.

Le développement progressait en rappelant les articulations annoncées et en développant la justification du découpage, qui relançait l'intérêt de l'explication. La première partie (v. 1186-1192) annonçait ainsi un « bilan des hauts faits de Rodrigue : un portrait de héros désormais lié à l'État » et s'est refermée sur le constat d'un « nouveau statut de Rodrigue : il ne peut désormais plus être poursuivi. » L'étude de ces vers s'est développée en signalant la « logique d'argumentation de l'Infante » qui « défend un parti » et en examinant sonorités, parallélismes, mise en valeur de mots placés sous les accents de vers. La seconde partie a introduit la tonalité nouvelle de « pathétique » associée à une « atmosphère judiciaire ». La troisième partie, qui isolait la réplique de Chimène, est revenue sur la constance du personnage. Selon la candidate, les

arguments de l'Infante sont repris pour être rejetés : cette lutte verbale est une lutte de Chimène avec son propre cœur.

L'entretien est notamment revenu sur un vers commenté rapidement (v. 1190) : l'explication de ce vers a fait l'objet d'un approfondissement judicieux. Une autre question a permis de préciser la figure présente au vers 1206 et l'effet produit. L'ensemble de la prestation a manifesté une connaissance fine du texte de la pièce. L'explication fourmillait de remarques pertinentes sur le texte comme texte de théâtre et sur les effets produits par le travail du vers.

Le Paysan parvenu

Comme s'agissant de toutes les œuvres narratives, l'intrigue du roman-mémoires de Marivaux devait être connue avec précision. Il convenait de situer chaque extrait à commenter dans le développement du récit en évitant les indications floues : la succession des événements, les transformations morales du personnage de Jacob devaient être bien identifiées. En outre, il était important de situer chaque extrait dans la trame narrative : des extraits relevant du discours (analyse morale, portraits, par exemple) meublent des pauses dans la narration, c'est-à-dire des temps morts de la diégèse (trajet de Jacob dans Paris ou scène que le narrateur résume par désinvolture, par exemple). Certains candidats devant commenter des extraits de scènes romanesques ont pu tirer parti de leur maîtrise de l'analyse dramaturgique. Selon l'extrait, il était possible de commenter le lieu, les personnages en présence, les actes de langage, l'enchaînement des répliques, des effets de tirade, entre autres. Certains passages jouent avec les codes du roman galant (péripéties mettant le personnage principal à l'épreuve, notamment). Il était souhaitable d'identifier des effets liés à la parodie, à une distance narrative désinvoltée. L'approche rhétorique et poétique ne devait pas être négligée : construction de la période, lexique et jeu sur les reprises synonymiques, auraient souvent pu être scrutés plus finement.

Un extrait de la deuxième partie du *Paysan parvenu* (p. 120-121, de « Non, Monsieur, vous vous méprenez... » à « vous le savez bien, Monsieur le Directeur. ») a fait l'objet d'une bonne prestation. La candidate, après un rappel de la situation, a pris le temps de proposer une caractérisation succincte du passage (conversation, scène de victoire ou de triomphe pour Jacob, donnant lieu à un moment de « discours de vérité »). Cette caractérisation rapide introduisait une lecture qui tentait de mettre le ton mais aurait pu être davantage expressive. Le découpage proposé ensuite était précis et finement justifié, moins par le contenu que par la progression de l'échange entre les interlocuteurs. Le risque d'atomisation de l'explication a été conjuré par un commentaire de la progression de l'extrait : la candidate a choisi de mettre en évidence comment la conversation sert à révéler ce qui est dissimulé et gagne une tonalité comique. Cette introduction préparait efficacement la formulation de la problématique qui a repris judicieusement quelques éléments-clés de l'introduction, en articulant et synthétisant de manière pertinente les éléments répondant aux questions « quoi ? comment ? en vue de quoi ? » L'explication a ensuite pris appui sur une attention rigoureuse portée à l'écriture de l'extrait, ce qui a manqué fréquemment aux explications entendues sur *Le Paysan parvenu*. La candidate a ainsi analysé finement la citation de termes employés par Monsieur Doucin dans le discours de Jacob et le travail du discours indirect libre. L'explication a recouru habilement à l'analyse théâtrale : développement d'une tirade, rapport de forces instauré à travers l'échange, quasi didascalies et rôle du langage non verbal au service du dévoilement de la mauvaise foi. Les techniques de narration ont été mises en relation avec le genre du roman-mémoires et la complexité narrative qui associe un personnage à deux moments de son devenir. L'ensemble de l'explication, à la fois précis et clair, montrait la démystification ironique de la mauvaise foi du personnage dévot.

L'entretien a permis de commenter le symbolisme du lieu : la cuisine est le lieu des domestiques. Une question qui tentait d'amener la candidate à cerner davantage la parodie du discours de direction de conscience dans la bouche de Jacob a été moins bien traitée. Une autre est revenue sur un point abordé rapidement au moment de l'explication (la mention « en rougissant ») afin de l'intégrer à l'ensemble du commentaire. L'entretien a confirmé les qualités décelées à l'écoute de l'explication : bonne connaissance de l'œuvre et capacité à mettre en relation différents moments, rigueur de l'analyse littéraire et correction de l'expression. Il a permis également d'apprécier la vivacité d'esprit de la candidate, ouverte aux questions et apte à rectifier, si nécessaire, certaines interprétations proposées précédemment, malgré des faux sens ponctuels et quelques analyses tournant court.

Quatrevingt-treize

La très grande diversité tonale du roman de Hugo interdisait de lire exclusivement le texte à la lumière des questions de cours. Il était indispensable d'adapter les outils d'analyse à l'extrait présenté : dialogues gouailleurs des Parisiens du bataillon du Bonnet-Rouge, descriptions des souterrains de la forêt bretonne, aventures à la façon du roman-feuilleton ou scène poétique de la vie enfantine ne pouvaient s'analyser de façon univoque, comme le reflet des idées politiques de Hugo projetées dans la fiction historique. Les candidats qui connaissaient, ne serait-ce que superficiellement, les drames de Hugo, sa poésie ou *Les Misérables* ont été mieux armés pour saisir ce roman érudit et philosophique qu'est *Quatrevingt-treize*, ainsi que le travail stylistique (par exemple l'art de la métaphore ou le travail au symbole) de l'auteur. Les références culturelles très diverses qu'il fallait mobiliser ont parfois désarçonné : alors qu'un candidat commentait de façon éclairante le jeu du romancier avec la forme définitionnelle (p. 237, « La Révolution est une forme du

phénomène immanent ... que nous appelons la Nécessité »), un autre n'identifiait pas le modèle de l'archange derrière le portrait de Gauvain (p. 278, « Le sabre au poing le transfigurait. Il avait cet air efféminé qui dans la bataille est formidable. »).

Nous avons entendu une explication très réussie des pages 231-232 (de « En même temps qu'elle dégageait » à « à l'esprit humain l'institut. »). L'introduction a situé le texte, noté l'effet d'encadrement par « en même temps que » et les récurrences formelles omniprésentes dans un texte où le narrateur, identifié à l'auteur, énumère les acquis de la Convention pour peindre le versant lumineux de la Révolution. Le candidat proposait de voir comment le discours hugolien éclairait l'énigme historique sortie de la « forge » révolutionnaire.

Dans le premier moment du texte, consacré au mouvement créateur de la Révolution, l'analyse de détail soulignait la prégnance du modèle biblique dans les métaphores inspirées de la Genèse (« ce chaos d'ombres ») et de l'iconographie religieuse (« d'immenses rayons de lumière parallèles aux lois éternelles »), réinterprétées à l'aune du progrès. L'ambition de vérité du texte est portée par l'axiome, souligné typographiquement comme une citation par l'italique. Dans le deuxième temps du passage, la forme de l'énumération (prédominance des noms sur les verbes) permet de rendre présents les acquis de la Convention, tout en mimant par les anaphores de verbes performatifs (« elle déclarait » ; « elle proclamait ») l'ampleur du travail législatif accompli. De nombreux éléments de l'énumération rappellent les idéaux humanistes de Hugo (l'abolition de l'esclavage), dont certains ont déjà été exploités par la fiction romanesque dans les chapitres précédents (« l'orphelin qu'elle faisait adopter par la patrie » rappelle l'adoption des enfants Flécharde par le bataillon du Bonnet-Rouge). À l'inverse du particularisme entretenu par l'Ancien Régime dans les provinces, la Convention unifie (le territoire, les unités de mesure, etc.) et rassemble toute la société. Le texte hugolien se fait catalogue pour enregistrer l'universalité des mesures progressistes de la Convention. La conclusion reformulait le projet de lecture en montrant que, dans le chaos de la forge révolutionnaire, ce passage discursif met en lumière le versant positif de 93, qui fait pendant à l'action romanesque, volontiers consacrée à la violence de l'Histoire.

L'entretien a permis de compléter certains points d'information (par exemple les principes intellectuels ayant guidé l'instauration du système décimal), de préciser l'analyse stylistique (valeur des temps verbaux) et de développer un commentaire nouveau sur l'adéquation de l'idéologie hugolienne du progrès avec les valeurs de la Troisième République, époque de la publication du roman. Le candidat a répondu avec précision aux questions et approfondi son commentaire pendant l'entretien.

Voyage au bout de la nuit

La difficulté du *Voyage* venait incontestablement de la richesse infinie des situations. Si les candidats connaissaient bien le roman, ils avaient les clés de la première partie (la guerre), mais étaient beaucoup plus hésitants sur la suite, c'est-à-dire la plus grande partie du livre. Le jury a observé une nette tendance à plaquer le nihilisme et la névrose de guerre sur tous les personnages, quelles que soient les situations narratives. Les bonnes explications ont souvent réussi à prêter une attention fine aux variétés tonales : grosse rigolade ou humour noir, sentimentalisme exacerbé, scène cocasse ou analyse quasi « naturaliste » du monde social, etc. L'oralité de Céline, toujours affirmée mais rarement montrée, ne donnait pas toutes les clés de son style, bien plus varié que certains candidats semblaient le croire. Ils ont souvent eu beaucoup de mal à rendre compte des écarts dans les niveaux de langue, qui font se succéder très rapidement, parfois dans deux phrases contiguës, une expression argotique ou une tournure syntaxiquement fautive avec un passage soutenu, relevant parfois de la prose poétique. Enfin, le corps et la sexualité, omniprésents dans le récit, ont systématiquement été sous-estimés, soit parce que ces aspects du roman mettaient les candidats mal à l'aise, soit parce qu'ils ne voyaient pas comment les intégrer à un discours préconstruit sur le pessimisme célinien.

Une explication intéressante a été consacrée à l'évocation du travail à la chaîne dans les usines Ford (p. 226-227, de « J'essayais de lui parler » à « vie silencieuse et molle »). Le projet de lecture, essentiellement thématique, mettait en lumière la perte de soi et « l'altérité » tragique provoquées par le travail mécanisé.

L'explication de détail soulignait les indications temporelles et la monotonie de la syntaxe qui, au début de l'extrait, établissent une nouvelle éternité, le lexique de la mécanique et la désignation des ouvriers qui isole Bardamu des autres employés. Le décalage entre les niveaux de langue soutenu et familier dénonce l'abîme entre les ouvriers et leurs chefs. Le rythme des phrases décrivant le bruit des ateliers et l'usage du pronom « on » traduisent la monotonie et la déshumanisation d'un univers où la machine remplace l'homme, comme dans le cinéma de Charlie Chaplin. À la fin de l'extrait, avec le prénom du héros, rarement utilisé dans le roman, reviennent l'espoir et le désir sexuel. Les adjectifs décrivant l'objet de ce désir, un corps qui incarnerait la « vie silencieuse et molle », s'opposent aux termes employés à propos du travail à l'usine. La conclusion soulignait l'importance du passage comme étape de l'apprentissage de Bardamu et comme préparation de la rencontre avec Molly.

Le projet de lecture ayant essentiellement mis en valeur les éléments thématiques et narratifs du passage, l'entretien est revenu principalement sur des questions stylistiques et formelles. La candidate a été interrogée sur son choix du terme « altérité », dont l'usage à la place d'« aliénation » semblait peu justifié. Le jury a sollicité des compléments d'analyse des niveaux de langue (néologisme, groupe « des petites

chevilles ») et de la syntaxe (forme passive « je fus transféré »). La candidate a été invitée à développer le parallèle avec les *Temps modernes*, en particulier sur la question de la gestuelle. À défaut d'être complète, l'explication reposait sur des analyses pertinentes et une bonne compréhension du texte.