

COMPOSITION FRANÇAISE

SUJET : « 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. » (Claude Roy, *Défense de la littérature*, Gallimard, 1968, p. 121-122.)

Vous discuterez cette proposition, en vous appuyant plus particulièrement sur les œuvres au programme.

I. REMARQUES GÉNÉRALES SUR LE SUJET

Même s'il a mis en évidence chez beaucoup de candidats un défaut de culture littéraire sur lequel nous reviendrons, le sujet proposé cette année n'a, en revanche, pas soulevé de difficultés d'interprétation insurmontables. Certes, son auteur, Claude Roy, n'appartenait pas au cercle assez restreint des théoriciens les plus fréquemment mobilisés (Jean-Paul Sartre, Roland Barthes, Hans Robert Jauss, Antoine Compagnon...) ou à celui des critiques les plus cités pour chacune des œuvres au programme (Henri Godard pour *Voyage au bout de la nuit* ; Guy Rosa pour *Quatrevingt-Treize*, Marc Escola pour *Le Paysan parvenu*...) : rappelons qu'il fut un poète, un mémorialiste et un essayiste dont l'œuvre a compté en son temps et que sa trilogie – *Moi je, Nous* et *Somme toute* (Gallimard, 1969, 1972, 1976) constitue une étape essentielle dans l'histoire du genre des récits de soi. Les candidats n'avaient toutefois aucune raison d'être déstabilisés : le propos, très large, ne nécessitait pas ici d'être replacé dans un contexte historique particulier (les développements sur l'année 1968 et les événements de Mai n'étaient en rien justifiés) ou dans un courant théorique précis. C'est plutôt à une analyse attentive de chacun des termes qu'il s'agissait de procéder afin de comprendre les différents enjeux de ces quelques lignes choisies pour l'écho qu'elles rencontraient avec les œuvres romanesques au programme.

Le sujet s'inscrit, en effet, dans une longue tradition de défense du roman, de Pierre-Daniel Huet dans son *Traité de l'origine des romans* (1670) jusqu'à Milan Kundera dans *L'Art du roman* (1986) ou *Les Testaments trahis* (1993). *Défense de la littérature* de Claude Roy se veut plus largement une réponse au long procès inlassablement instruit contre la littérature depuis Platon – entreprise de défense elle-même tout aussi ancienne et tout aussi constante, ainsi que William Marx l'a récemment rappelé dans *La Haine de la littérature* (Minuit, 2015) –, en particulier dans le chapitre intitulé : « Apologie pour les romans », dont cette citation est extraite.

Avant d'en venir aux éléments constitutifs du sujet, il convient d'abord de souligner qu'il porte sur ce que Claude Roy nomme le « grand roman ». Or, si une quête de légitimité hante le roman depuis ses origines, celui-ci ne s'est imposé au sein de la hiérarchie des genres littéraires que tardivement, au cours du XIX^e siècle. L'idéal d'un « grand roman » – grand par la longueur, par les ambitions affichées, par le nombre de ses personnages, par les variations formelles déployées... – définit un enjeu ayant traversé toute la littérature européenne jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, enjeu auquel chacun à leur manière Balzac, Tolstoï, Proust, Musil, Joyce, ou Martin du Gard ont pu apporter une réponse. À l'arrière-plan du sujet, il y a donc ce paradoxe qui veut que le roman soit le genre dont la quête de reconnaissance est allée le plus loin mais également celui qui a traversé les crises les plus aiguës, et de ce fait celui dont les apologies ont été les plus nombreuses et les plus variées, empruntant les voies les plus diverses. Aussi peut-on parler d'une fragilité qui lui serait inhérente : fragilité dont témoigne son besoin constant d'être défendu, mais qui tient également à l'incertitude des modèles de perfection qu'il s'est donnés au cours de son histoire (ainsi que l'indique dans la citation de Claude Roy l'adjectif « désespérée », appliqué à « ébauche »).

Parmi les éléments de la citation qu'il importait de remarquer afin d'en saisir la portée, le premier était par conséquent le syntagme « grand roman », suivi d'une esquisse de définition (le présentatif « c'est ») et de l'adverbe « toujours », propre à fixer une norme, un degré de perfection servant de critère. Il ne s'agissait pas ici de réfléchir au genre romanesque en général, comme cela a trop souvent été fait, mais à une sorte d'idéal du

roman, tel qu'il s'est concrétisé durant un peu plus d'un siècle dans l'histoire littéraire française et européenne.

La métaphore du tribunal, appliquée au roman, pouvait étonner. En principe, cette métaphore convient mieux à d'autres genres littéraires, en particulier aux récits à la première personne, puisque l'autobiographie et les Mémoires ont précisément pour caractéristique principale de créer de toutes pièces une « scène judiciaire », ainsi que l'a montré Gisèle Mathieu-Castellani dans un important essai (*La Scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, 1996). En cela, *Le Paysan parvenu*, qui relève des pseudo-Mémoires, offre un cas particulièrement intéressant : comme nombre de ses contemporains soucieux à la fois de renouveler et de légitimer le genre romanesque (pensons à *l'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* de l'abbé Prévost, qui fait partie des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*), Marivaux y imite un genre noble sans toutefois en respecter les contraintes ni les codes, qu'il réinvente en partie. Le texte mêle deux modèles, mémorial et romanesque, qu'il est possible d'envisager l'un et l'autre comme une « ébauche » de jugement dernier, mais dans un but et par des moyens radicalement différents, voire incompatibles. De même le genre théâtral emprunte-t-il au modèle judiciaire quantité de ses caractéristiques, la scène pouvant être vue comme une sorte de tribunal où s'affrontent deux partis entre les positions desquels le public (celui constitué par les autres personnages aussi bien que le public assistant concrètement à la représentation) est invité à trancher : *Le Cid* ne repose-t-il pas en grande partie sur une rhétorique judiciaire se déployant en une succession de plaidoiries pour ou contre Rodrigue ?

L'expression de « Jugement dernier » introduit une référence directe à la Bible, comme si le « grand roman » offrait la traduction sécularisée de ce que la religion fut longtemps en Occident, autrement dit un système global d'explication du monde. Or si la Genèse a souvent servi de référence pour penser la création de mondes fictionnels, qui ont en propre d'être autonomes (une fiction s'auto-réalise : ce qui y est dit se trouve instauré dans son ordre, selon une modalité ontologique qui ne vaut que pour l'univers fictionnel en question, certes limité ou incomplet et néanmoins parfaitement insulaire), c'est ici de manière plus inattendue l'Apocalypse qui sert de cadre de pensée (on se reportera au chapitre XX de l'*Apocalypse* de Jean, dernier livre du *Nouveau Testament* pour la religion chrétienne – notons qu'il existe également un Jugement dernier pour les juifs et les musulmans). Apte, il est vrai, à embrasser le monde, le grand roman en livre un équivalent de statut radicalement différent : ainsi nie-t-il le monde qu'il concurrence et conteste de manière profonde. En ce sens, il vise à en offrir une révélation ultime – en grec, le mot *apokálupsis* signifie « dévoilement » ou « révélation » –, dont le pouvoir épiphanique est tel que les historiens ont largement puisé dans *La Comédie humaine* ou dans la *Recherche du temps perdu* pour analyser l'époque décrite par Balzac ou par Proust, et que Pierre Bourdieu a fait de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert l'anticipation extraordinairement lucide (bien qu'implicite) d'une vaste connaissance des règles du jeu social dont la sociologie offre l'explicitation théorique. L'Apocalypse pouvait être entendue comme fin d'un monde, sujet éminemment littéraire dont le moment historique de la Terreur dans *Quatrevingt-Treize* de Hugo constitue un parfait exemple. Rien n'interdisait toutefois d'élargir le propos à d'autres récits de chute : si *l'Illiade*, l'une des sources de la littérature épique, repose, on le sait, sur l'effondrement d'une ville et, avec elle, d'une civilisation, les exemples romanesques ne manquaient pas, de la déroute du mythe napoléonien lors de la campagne de Russie dans *Guerre et Paix* de Tolstoï aux romans sur les tranchées de 14-18 comme *Le Feu* de Barbusse...

Quelque peu écrasante, cette assimilation du grand roman au modèle de l'Apocalypse se voit néanmoins nuancée par le recours au terme d'« ébauche » qui annonce une forme d'échec, d'impasse, sur laquelle insiste l'adjectif « désespérée », comme si le romancier ne pouvait être à la hauteur de l'ambition ainsi fixée. Il y a dans la formule « jugement sans verdict » un paradoxe essentiel, à la limite de l'oxymore, et qui constitue le cœur de la citation. Un jugement non suivi d'effets, autrement dit de sanction ou de réparation, semble une contradiction dans les termes, comme si la justice (humaine ou divine) restait purement virtuelle, et de ce fait impuissante. Toutefois un jugement ou un avis peut être consultatif (comme ceux que la Cour internationale de justice rend sous forme de raisonnements juridiques sur des points de droit international) et dans les faits, toute forme d'évaluation n'est pas automatiquement suivie d'une sentence. Si l'idée d'un « jugement sans verdict » heurte donc dans un premier temps, il n'en résulte pas une pure impossibilité. C'est toute la question de la nature des jugements qu'exemplifie ou que véhicule le roman qui est soulevée – des jugements au pluriel, puisqu'il importait ici de ne pas se limiter d'emblée à telle ou telle

sphère, en particulier à la sphère politique (qui correspondait certes à l'un des axes du programme, mais que rien dans la citation de C. Roy ne permettait de privilégier par rapport aux deux autres grandes modalités de jugement susceptibles d'être mobilisées, à savoir le jugement éthique et le jugement esthétique). Cette extension donnée aux différentes formes de jugement est essentielle, puisqu'elle contribue à limiter nettement l'autorité reconnue à celui que Claude Roy nomme ici – mais nous verrons que ce point pose précisément difficulté – le « romancier ».

Le sujet invitait donc à une réflexion sur ce qu'il faut entendre par « grand roman », et en particulier sur le rapport que le « romancier » y entretient avec l'univers fictionnel qu'il a créé : celui d'un démiurge, ou celui d'une instance observant un certain retrait à l'égard de personnages entre lesquels il est incapable de trancher ?

II. REMARQUES SUR LES COPIES

1) Méthodologie

On note, cette année, un assez faible nombre de copies inabouties, la plupart des candidats s'étant efforcés de bâtir une introduction (plus ou moins bien) problématisée et un développement (plus ou moins bien) articulé : le programme comme le sujet proposés semblent donc avoir rencontré un certain intérêt et permis au plus grand nombre de répondre à l'exercice imposé.

On sait que l'analyse du sujet suscite au fil des rapports une mise en garde particulière de la part des jurys. Cette année encore, beaucoup de copies ont négligé cette étape essentielle qui consiste à déployer les enjeux d'une citation : après avoir cité le sujet (dans quelques copies sans même avoir débuté par une amorce de quelques lignes...), certains candidats le paraphrasaient platement et esquissaient rapidement une vague question sans véritable intérêt, faute que les termes mêmes employés par Claude Roy aient été envisagés dans leur complexité. Ainsi, beaucoup ne repéraient pas que la notion de « Jugement dernier » appartient à la culture biblique – à l'inverse, de bonnes copies enrichissaient leur réflexion en rappelant, par exemple, la fortune iconographique de ce thème en Occident sur les tympans des églises ou bien en renvoyant à la fresque de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine au Vatican. Or, si l'imaginaire religieux attaché à la notion de « Jugement dernier » pouvait être mal connu des candidats, l'antithèse entre « justes » et « réprouvés » ne devait laisser aucun doute sur l'origine sacrée du motif. De même convenait-il de s'attarder sur l'emploi du terme de « romancier » ou sur la formule « jugement sans verdict ». On ne répétera jamais assez que l'analyse attentive de la citation est une condition essentielle pour que puisse se dégager une véritable problématique, et que cette dernière ne doit pas se réduire à reprendre quelques mots de la citation en leur donnant la forme d'une question. Paraphraser le sujet ne peut tenir lieu de problématique.

Autre défaut, là encore récurrent en dépit des mises en garde : une rafale de questions n'équivaut pas plus à une véritable problématique, et donne au contraire une impression de confusion, comme si le candidat espérait de cette manière saisir mécaniquement tous les aspects du sujet – au jury ensuite de faire le tri. La problématique doit, à l'inverse, résulter d'une évaluation des termes du sujet permettant de mesurer l'extension donnée au propos. On ne devait pas, notamment, confondre roman et littérature comme cela a assez souvent été le cas, ce qui conduisait à glisser vers une analyse du récit au sens large et à ignorer les particularités du roman, voire la notion de « grand roman ». Beaucoup de copies ont d'emblée privilégié la question de l'engagement politique sans prendre en considération les autres formes de jugement, en particulier éthique, alors que cette pluralité des types de jugement constituait en l'occurrence un point essentiel : si Hugo valorise l'idée d'amnistie et met en scène des personnages certes politiquement inconciliables mais moralement ambivalents et de ce fait solidaires malgré eux, c'est parce que le romancier se situe dans une perspective de progrès et de transformation sociale et non dans une perspective eschatologique (dont on trouve en revanche une forme possible dans Céline). De même, plusieurs copies ont interprété l'idée de jugement formulée par Claude Roy comme portant uniquement sur la valeur esthétique des œuvres ; s'il n'était pas impossible d'évoquer la question dans une troisième partie (certaines copies l'ont fait de manière pertinente), réduire le sujet à cet aspect relevait du contresens : c'était bien des personnages, de leurs actions et de leurs mobiles dont il était en priorité question pour Claude Roy.

La problématique doit adopter la forme d'une question, aussi claire que possible, dont résultera le plan, exposé à la fin de l'introduction – peu de copies négligent cette ultime étape. On observe que les avertissements formulés au fil des rapports ont porté leurs fruits, parfois même au-delà des espérances. Soucieux en effet d'explorer le sujet dans toutes ses dimensions, les candidats ont parfois accordé une attention excessive à son analyse, *in fine* déployée dans l'ensemble de la copie : il en résultait souvent un plan dont les trois parties étaient formées des principaux éléments de la citation (« Jugement dernier », « ébauche désespérée », « jugement sans verdict » par exemple). Si les citations longues et complexes conduisent le cas échéant à choisir un plan qui permette de déplier et de déployer le sujet, ce n'était pas le cas de celle-ci. La fragmenter et en répéter inlassablement les termes à chaque étape de la dissertation donnait, à l'inverse, une impression de piétinement : bien des candidats n'échappaient pas à la paraphrase, ne parvenant pas à en tirer les éléments d'une réflexion argumentée qui leur soit personnelle. S'il est toujours judicieux dans la transition d'une partie à une autre de rappeler les termes du sujet de manière à relancer la dynamique argumentative, il ne s'agissait pas dans ce cas précis d'en recommencer l'analyse à chaque étape. Il importe donc de trouver une juste distance avec le sujet proposé : les éléments les plus importants doivent en être examinés et les principaux enjeux dégagés, mais on ne saurait, lorsque la citation est aussi courte et de formulation aussi nette que cette année, en livrer une explication de texte ou en faire une sorte de *mantra* répété à chaque étape du plan.

Quant à la question du plan – indissociable de la problématique –, l'un des principaux problèmes résultait, cette année comme les précédentes, d'une interprétation biaisée du sujet, sur lequel était projeté une question de cours (la littérature engagée, la valeur littéraire, parfois la réception de l'œuvre...), situant bien souvent la copie aux limites du hors-sujet : après une première partie paraphrasant la citation de Claude Roy, celle-ci se trouvait à peu près oubliée au profit de développements sur les mérites comparés de l'œuvre explicitement engagée et de la littérature pure, par exemple... Sur ce point, le jury ne peut que renouveler les recommandations faites les années précédentes : les candidats doivent savoir que rien ne se repère plus facilement que les plans préfabriqués, tirés des corrigés fournis par les enseignants au cours de l'année ou dans les nombreux manuels de préparation au concours. Comme la problématique, un plan reflète la singularité d'une citation ; même s'il obéit à une logique dialectique, sa dynamique est dictée par le propos du critique et ne peut être directement transposée d'une dissertation à l'autre.

Cette année, beaucoup des plans choisis péchaient par absence d'esprit critique : un véritable défaut de culture littéraire a empêché les candidats d'envisager des types d'œuvres littéraires (théâtre, poésie, prose non fictionnelle...) ou romanesques (roman de chevalerie, roman à thèse...) propres à remettre en question la thèse avancée par Claude Roy et à la discuter. Or plus qu'à expliquer, cette citation était à interroger, pour envisager le cas échéant des options très divergentes. Aussi la discussion serrée des propos du critique arrivait-elle souvent très – trop – tardivement dans la troisième partie de la copie, donnant l'impression que le candidat manquait de souffle.

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 irréfléchie) : 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'illustre 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 puissent 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

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.

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.

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,

³ Idée bien exploitée par certains candidats.

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 relançant, 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 Mille 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 l'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 écroulement 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 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'Aurevilly 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 Flécharde, 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.