

# CONCOURS GÉNÉRAL DES LYCÉES SESSION 2017

## Composition Française

### Rapport du jury

#### SUJET

« [...] dès qu'apparaît le souci de signifier quelque chose (quelque chose d'extérieur à l'art), la littérature commence à reculer, à disparaître. »

Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées » (1957) : « L'engagement », in *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Editions de Minuit, 1961.

Vous analyserez et discuterez cette réflexion en vous appuyant sur des exemples précis.

#### Analyse et problématisation du sujet

La citation à analyser était extraite du recueil *Pour un Nouveau Roman*, dans lequel Alain Robbe-Grillet reprend des articles initialement parus dans des journaux ou revues. Comme l'indique son titre, l'ouvrage se présente comme un manifeste en faveur d'une esthétique nouvelle, revendiquée par les auteurs réunis au début des années cinquante sous la bannière du Nouveau Roman, dont Robbe-Grillet non seulement se réclame mais s'impose, avec ce recueil, comme l'un des principaux théoriciens. Certains candidats ont utilement rappelé les principales ambitions de ce mouvement littéraire, surtout connu pour avoir œuvré à un complet renouvellement du genre romanesque. Que ce soit Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Michel Butor ou Alain Robbe-Grillet, tous les Nouveaux Romanciers refusent, en effet, les canons romanesques hérités du XIX<sup>ème</sup> siècle, et en particulier du roman balzacien, comme la conception du personnage, la notion d'intrigue, ou encore le principe de l'omniscience du narrateur. Mais la réflexion de Robbe-Grillet ne se limitait pas, ici, au seul genre romanesque. L'emploi du mot « littérature » invitait à penser cette promotion d'un

roman moderne dans une mise en cause plus générale des rapports de l'œuvre littéraire au réel, à un moment de l'histoire où les idéologies sont disqualifiées : « Les significations du monde, autour de nous, ne sont plus que partielles, provisoires, contradictoires même, et toujours contestées », écrit ainsi Robbe-Grillet dans « Nouveau roman, homme nouveau ». Dans ces conditions, comment la littérature pourrait-elle prétendre illustrer une signification quelconque, connue d'avance, sur le monde ? Telle est la question à laquelle répond, sans nuance ni équivoque, la citation à commenter.

Le caractère péremptoire du propos ne justifiait pas toutefois que de trop nombreux candidats fissent l'économie d'une analyse minutieuse du sujet, seule à même d'en mettre au jour les enjeux explicites et implicites. Ainsi pouvait-on attendre qu'ils commentent la métaphore géographique distinguant, d'un côté, le monde de « l'art », auquel appartient la littérature, de l'autre, ce qui lui est « extérieur », c'est-à-dire, si l'on se réfère à l'étymologie du mot « art », la nature, ce qui est, autrement dit le monde réel. Pour autant, le propos de Robbe-Grillet n'est pas d'établir une ligne de partage entre la littérature et le réel, en déniaut au texte toute aptitude à représenter le monde — et les œuvres des Nouveaux Romanciers témoignent au contraire de l'intérêt qu'ils portaient au monde quotidien, parfois le plus trivial. C'est en revanche l'intention délibérée de dire quelque chose sur le réel, intention dont rend explicitement compte le mot « souci », qui est refusée à la littérature, en ce qu'elle aurait pour conséquence immédiate d'altérer voire d'oblitérer les qualités littéraires de l'œuvre. Ce qu'affirme donc Robbe-Grillet, c'est l'incompatibilité essentielle de la littérature, non seulement avec le souci de « *vouloir dire* quelque chose » sur le monde (premier sens du verbe « signifier »), mais aussi avec une quelconque ambition *d'agir* sur ce monde (« signifier » pouvant revêtir ici un sens performatif). Comme l'ont bien montré certaines copies, l'auteur dénonce en somme un usage pragmatique, sinon utilitariste, de la littérature, dont la littérature engagée (ici rangée, non sans provocation, au nombre des « notions périmées ») représente à ses yeux le parangon. Le contexte historique et culturel dans lequel est écrit l'article explique sans doute la tonalité très polémique de la citation : c'est à l'évidence contre la mainmise de la littérature militante issue de la résistance sur la scène littéraire d'après-guerre que s'élève Robbe-Grillet, dont l'anathème vise en premier lieu la conception de la littérature défendue par Sartre, dix ans auparavant, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*

Mais son propos ne se limite pas à la seule mise en cause de la littérature engagée. Comme le suggère l'indéfini « quelque chose », l'auteur réfute plus généralement une conception morale de la littérature, qui en fait le mode d'expression d'un système de valeurs

extérieures à elle. Or, le paradoxe — et l'intérêt — du sujet tient à ce que cette réfutation se fonde elle-même sur une conception éminemment axiologique de la littérature, puisqu'elle lui présuppose implicitement une valeur intrinsèque. A une littérature corrompue par sa soumission à une idée ou une cause, Robbe-Grillet oppose une représentation de la littérature comme art autonome, voire autarcique, que les candidats pouvaient aisément rattacher à celle des partisans de « l'art pour l'art ». Cette parenté, d'ailleurs tout à fait assumée par l'auteur, était en l'occurrence suggérée dans la citation par l'emploi du mot « art » : en rappelant que la littérature appartient au domaine de l'art, Robbe-Grillet sous-entend qu'elle n'a, par définition, aucune fonction pratique définie, et se caractérise uniquement par sa finalité esthétique.

Mais une œuvre perd-elle nécessairement ses qualités littéraires dès lors qu'elle cherche à illustrer une idée ou à défendre une cause ? Le souci de signification ne contribue-t-il pas, à rebours de ce que soutient Robbe-Grillet, à féconder la littérature ? Nous proposons d'apporter un éclairage sur ces questions dans un développement en trois temps. Certes, nous pouvons tout d'abord accorder à Robbe-Grillet que le souci de « signifier quelque chose » tend à instrumentaliser la littérature, et donc à la faire « reculer ». Pour autant, la défense d'une idée ou d'une cause non seulement ne fait pas toujours disparaître la littérature, mais peut même au contraire contribuer à la qualité littéraire d'une œuvre. Il est même légitime de se demander, pour finir, dans quelle mesure la littérature ne répond pas toujours à un souci de « signifier » quelque chose d'extérieur à l'art, que ce souci soit manifeste ou non.

### **Développement résumé**

Une première partie pouvait analyser l'effet délétère que peut avoir sur la littérature le souci manifeste de véhiculer ou de défendre une idée. Selon Robbe-Grillet, la littérature, en tant qu'« art », est par essence dépourvue de but pratique défini : elle se définirait donc uniquement par sa capacité à créer une émotion avec les moyens qui lui sont propres, c'est-à-dire son pouvoir d'invention, la prééminence qu'elle accorde au langage, sa capacité enfin à créer un monde autonome, alternatif du réel. Or, mettre la littérature au service d'un enseignement ou d'une idée reviendrait, selon l'auteur, à nier cette autonomie essentielle, cette liberté qui la définit précisément en tant qu'art.

De fait, l'intention d'exprimer une idée ou une thèse limite *a priori* le pouvoir d'invention de l'œuvre, en subordonnant l'imagination à un but. L'élaboration de l'intrigue, la construction des personnages sont soumis à des impératifs téléologiques qui entravent non

seulement l'imagination de l'écrivain, mais celle du lecteur, dont le plaisir interprétatif risque de se voir, pour une part, entamé. Dans *Candide*, par exemple, la visée démonstrative de Voltaire s'affiche non seulement dans les choix onomastiques, qui réduisent l'ethos des personnages à quelques traits saillants, mais dans le déroulement d'une intrigue conçue pour entamer peu à peu un optimisme auquel le héros éponyme renonce sans surprise en fin de parcours. Et même lorsque l'écrivain met en scène des personnages plus vraisemblables, pris dans une intrigue plus complexe, le souci de signifier n'en est pas moins sensible. Ainsi, dans *Les Mains sales*, Sartre confronte le réaliste Hoederer à l'idéaliste Hugo, et arrange l'intrigue de manière à ce que ce dernier ait si évidemment tort que le spectateur sorte du spectacle convaincu que le réalisme politique doit l'emporter sur toute autre considération, fût-elle éthique.

Outre la matière fictionnelle, le langage lui-même peut devenir, lorsque prime le souci de « signifier », un outil ou un instrument devant soit rester inaperçu, soit répondre à une visée pratique qui altère ses qualités esthétiques. Barthes a ainsi montré, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, que le réalisme socialiste (amplement critiqué par Robbe-Grillet dans *Pour un Nouveau Roman*) avait produit un type de langage conventionnel, utilisant de façon mécanique et caricaturale certains signes ostentatoires de littérarité, comme la métaphore. *A contrario*, l'écriture littéraire vise avant tout à produire de la beauté : chaque mot, chaque association de mots, chaque figure compte et procure une émotion au lecteur, au lieu de se consommer en un sens défini et certain. Dans « *La courbe de tes yeux...* », par exemple, Eluard ne vise pas à représenter les yeux de la femme aimée, mais bien à procurer au lecteur, par les moyens du langage poétique, un plaisir esthétique d'intensité équivalente à celui que lui procure la beauté de ces yeux.

Si le langage, dans l'œuvre littéraire, est une fin en soi, la littérature d'idées, qui prétend pouvoir agir sur le monde en lui imposant une grille d'interprétation, voire une ligne de conduite, se méprendrait donc sur la fonction même de la littérature, dont le seul pouvoir est de créer un monde qui, pour ressembler parfois au réel, est sans commune mesure avec ses valeurs sociales ou morales instituées. Dans l'œuvre-monde érigée par l'écriture, le seul domaine d'intervention de l'écrivain, sa seule possibilité de « signifier » ne peut en effet porter que sur ce qui relève, en propre, de sa compétence d'artiste : la forme, le langage. C'est ce que suggère Huysmans dans *A Rebours* : une fois des Esseintes enfermé dans sa thébaïde de Fontenay, le langage envahit le territoire du récit pour en faire valoir la nature proprement verbale, la littérarité. C'est encore ce qu'affirment avec force certaines œuvres du XX<sup>ème</sup> siècle, où l'aventure de l'écriture, l'acte créateur lui-même, se superpose, voire se substitue, à

l'intrigue événementielle. Ainsi, *A la Recherche du temps perdu* relate avant tout une vocation d'écrivain : Proust choisit pour narrateur non un personnage qui a vécu, mais un personnage qui va écrire, et le roman s'achève lorsque l'écriture devient possible.

Or, la tentation d'un « livre sur rien » (Flaubert), ou d'un livre se prenant lui-même pour sujet, ne risque-t-elle pas d'enfermer la littérature dans un monde certes brillant, mais condamné peut-être à cette stérilité dont Robbe-Grillet menace justement les textes didactiques ou engagés? Le souci de « signifier » quelque chose ne peut-il justement légitimer la littérature comme « art », en lui évitant de se réduire à un exercice formel, voire un pur divertissement?

Ces questions pouvaient être abordées dans une deuxième partie, montrant que la défense d'une idée ou d'une cause non seulement ne fait pas nécessairement disparaître la littérature, mais pourrait même contribuer à la qualité littéraire d'une œuvre.

Telle est évidemment la position de Sartre, qui prétend « sauver la littérature » en lui rendant son *utilité*, c'est-à-dire une fonction sociale qu'elle aurait perdue en identifiant autonomie et abstention. Il érige même cette fonction sociale en devoir moral, dès lors que les circonstances historiques exigent de l'écrivain qu'il sorte de son univers autarcique pour prendre part aux combats et aux souffrances de ses semblables. L'écriture devient alors, selon la métaphore commune, une arme, capable de lutter contre la mort, contre l'injustice, contre tout ce qui nie l'humain, comme en témoignent les œuvres des Lumières. Or, cette « utilité » de la littérature n'induit pas nécessairement sa disparition. Bien au contraire, la mise au service d'une cause ou d'une idée peut donner corps, ou souffle, à la littérature, en l'arrachant à la contemplation autoréférentielle voire au pur ludisme. René Char décrit ainsi, dans « Le bouge de l'historien » (*Fureur et Mystère*), sa propre renaissance en poésie, dès lors qu'il a cessé de la considérer comme une somme d'« atroces performances psychiques » pour l'ouvrir au réel historique. Là donc où Robbe-Grillet associe la défense d'une cause ou d'une idée à une stérilisation de la littérature, il semble que l'on puisse également l'envisager comme un moyen de la féconder : « L'utile, loin de circonscrire le sublime, le grandit », écrivait déjà Hugo dans *William Shakespeare*. De fait, si l'écriture gagne sans doute en force, en puissance, à être suscitée par une émotion réelle ou par une authentique volonté d'intervenir sur le monde, celles-ci infléchissent également sa réception. Inscrire un texte dans une circonstance précise, comme le firent par exemple Hugo dans *Les Châtiments* ou Aragon dans *Les Yeux et la Mémoire*, requiert des souvenirs communs, des perceptions communes,

l'œuvre devenant ainsi le lieu d'une communion immédiate et intime entre l'écrivain et le lecteur.

Or, ce souci n'est nullement incompatible avec l'exigence esthétique, qui s'impose à tout écrivain sitôt qu'il fait le choix d'agir par l'écriture. L'auteur visant à signifier quelque chose reste en effet, avant tout, un formaliste, dans la mesure où il se trouve confronté, à l'instant où il travaille, à des questions tenant à la manière dont s'agence et se construit le monde créé par le langage. L'impératif formel est ainsi particulièrement marqué dans les œuvres où le « souci de signifier » n'apparaît pas, mais se déduit de la fiction. Là où Robbe-Grillet dénonce dans ce procédé « une enveloppe aux couleurs plus ou moins brillantes chargées d'ornementer le "message" de l'auteur », on peut avancer l'hypothèse inverse, selon laquelle ce type d'œuvres chercherait bien plutôt une relation qui ne soit pas purement conventionnelle entre son contenu, c'est-à-dire l'intention de l'artiste, et sa forme matérielle. L'apologue, par exemple, cherche une relation d'adéquation entre le « fond » et la « forme », une relation non arbitraire qui précisément fait la réussite de certaines de ces œuvres (comme les fables de La Fontaine). Ainsi, la forme non seulement importe dans une œuvre didactique ou argumentative, mais même porte bien souvent une partie de sa signification. Dans les *Lettres persanes*, de Montesquieu, la forme épistolaire, qui autorise une multiplicité d'énonciateurs, une variété étourdissante de registres et même un jeu avec les codes de la lettre, porte en elle-même la négation de la logique despotique que dénonce le roman. Et même davantage : elle lui oppose une manifestation concrète de liberté, que le roman met en œuvre dans et par sa forme même.

La littérature enfin, dès lors qu'elle se propose d'agir concrètement sur le lecteur, en suscitant son adhésion à une idée, suppose de mettre à profit un arsenal linguistique et rhétorique qui constitue, non un simple adjuvant servant à exprimer l'idée, mais bien la carte maîtresse de l'auteur. En témoignent certains articles de *L'Encyclopédie*, comme le célèbre « Fanatisme » de Voltaire, où les figures d'analogie et d'amplification, comme l'utilisation à rebours du langage dans l'ironie et le paradoxe, suscitent par les seules ressources de la langue l'indignation du lecteur. L'écriture ne se réduit donc pas nécessairement, dans la littérature d'idées, à un instrument de communication, traduisant simplement une intention de langage : c'est du travail sur la langue que naît le sens, voire les sens possibles du texte, et non d'une vérité antérieure qu'il s'agirait seulement de mettre en mots. Ce phénomène est particulièrement sensible dans les apologues, où la communication est oblique, troublée, au point parfois d'imposer un véritable décryptage du texte. La dimension allégorique, le jeu de décalage avec la réalité ordinaire et *in fine* l'appel à l'interprétation du lecteur, font de ce type de textes des sortes de rébus, comme c'est le cas par exemple de *La Métamorphose* de Kafka.

Il est d'ailleurs des œuvres argumentatives où le langage est réellement considéré comme une fin en soi, dans la mesure où il signifie, de manière performative, l'objet qu'il veut donner à voir. C'est le cas par exemple dans « La liberté » de René Char, où l'objet du poème est littéralement produit par la parole poétique, au sein même d'un texte qui tout à la fois l'exprime et le fait advenir.

Contrairement donc à ce qu'affirme Robbe-Grillet, la volonté de signifier quelque chose d'extérieur à l'art non seulement ne fait pas toujours disparaître la littérature, mais parfois contribue à en exalter les propriétés. C'est sans doute d'ailleurs à cette attention portée simultanément à la forme et au contenu que de nombreux textes relevant de la littérature d'idées doivent d'être passés à la postérité et de rester signifiants pour le lecteur moderne. Mais n'en va-t-il pas de même pour les œuvres relevant de ce que Barthes appelait la « littérature littérale » ? Sont-elles aussi étrangères au « souci de signifier » que le sous-entend Robbe-Grillet ? Au fond, le propre de la littérature n'est-il pas de « signifier quelque chose » qui est « extérieur à l'art » ? Telle est la question qui pouvait orienter la réflexion dans une troisième partie.

Comme le soulignait déjà Sartre, la littérature se distingue des autres formes d'art, en ce qu'elle ne se contente pas de présenter, de donner à voir des choses. Les mots, en effet, ne sont pas des objets mais des *signes*, c'est-à-dire des représentations d'objets, de sorte que « toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence. » (*Qu'est-ce que la littérature ?*) En littérature, il n'existe pas de réalité hors des mots, et ce que l'écriture révèle n'est jamais le monde, mais une représentation singulière du monde. De fait, écrire consiste à établir des liens entre des objets du monde à l'origine séparés, dissociés, mais unis par une subjectivité. En d'autres termes, même les œuvres qui prétendent rendre compte du monde tel qu'il est — c'est-à-dire sans lui imposer de signification *a priori* — n'en signifient pas moins quelque chose sur ce monde. C'est notamment le cas des productions du Nouveau Roman qui, lorsqu'elles se bornent à enregistrer les données du réel objectif, sans faire intervenir de jugement extérieur (comme dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet), témoignent tout au moins de l'opacité de ce réel, et de son intime étrangeté pour l'homme. Plus radicalement encore, le retrait du monde que revendiquent les auteurs symbolistes ou parnassiens affirme et dénonce implicitement la médiocrité de ce monde. La fenêtre de Gautier (*Albertus*), tout comme la porte close de Baudelaire (« *La chambre double* »), signifient le refus du poète de prendre part à un réel éminemment déceptif, dont le brutal prosaïsme lui est étranger. Or, se désintéresser de son temps, c'est encore « signifier quelque

chose » sur ce temps, comme le suggère en l'occurrence ce commentaire de Robbe-Grillet à propos de *Fin de partie* de Beckett : « Hamm, tout à coup, est pris d'un doute : "On n'est pas en train de... de... de signifier quelque chose ?" [...] Alors la peur de "signifier quelque chose" se justifie parfaitement : par cette conscience acceptée du déroulement tragique, le monde a récupéré d'un coup toute sa signification. » (« Samuel Beckett ou la présence sur scène », *Pour un Nouveau roman*).

Et que cette signification réponde ou non à une volonté consciente de l'auteur, il n'en reste pas moins que la littérature procède toujours d'une intention, en ce qu'elle est par essence aimantée par la quête d'une signification. Comme le note Barthes dans « Ecritures politiques », « il y a, au fond de toute écriture, une "circonstance" étrangère au langage, il y a comme le regard d'une intention qui n'est déjà plus celle du langage. » (*Le Degré zéro de l'écriture*). Cette intention, extérieure au langage lui-même, est manifeste dans les œuvres engagées ou à thèse, dès lors qu'elles font explicitement référence aux circonstances historiques qui ont présidé à leur genèse. C'est le cas par exemple dans « Souvenir de la nuit du 4 », de Victor Hugo, qui fait référence à une réalité historique datée. Mais les œuvres les moins ancrées dans l'histoire procèdent elles aussi d'une intention et sont produites dans le souci de « signifier quelque chose ». Que l'écriture soit un moyen de sonder les profondeurs obscures du moi, comme dans l'écriture automatique, ou d'explorer les possibilités du langage, comme chez Mallarmé, écrire participe toujours d'un désir de connaissance, c'est-à-dire du souci de découvrir un sens, qu'il concerne le moi ou le monde. Ainsi, dans la fiction, qu'elle soit romanesque ou théâtrale, ce sont avant tout des attitudes de vie, des manières d'être qui se montrent sans nécessairement se démontrer. Qu'il s'agisse par exemple de décortiquer le réel à travers le prisme d'un œil jaloux, comme le fait Robbe-Grillet, ou de mettre en lumière les arrière-pensées, les « sous-conversations » qui parasitent tout dialogue (comme le fait Sarraute dans *Le Planétarium*), le romancier imagine une suite d'événements qui forment une série d'expériences auxquelles les personnages sont confrontés et dont ils sortent transformés. A cet égard, l'intérêt de la littérature réside moins, comme l'a montré l'échec du naturalisme, dans sa capacité à reproduire la réalité qu'elle prétend décrire, que dans la possibilité qui lui est donnée de s'en tenir à distance, et d'offrir une sorte de laboratoire spéculatif où sont envisagés, sur un mode imaginaire, des problèmes susceptibles de se poser dans la vie et le monde réels. Et c'est précisément parce qu'elle explore les ambiguïtés et les incertitudes propres à la vie humaine que la littérature joue un rôle social si important, non pas en assenant au lecteur une morale toute faite, mais en l'incitant à un questionnement sur son évaluation de sa vie et du monde.

C'est en ce sens que l'on peut considérer, à rebours de Robbe-Grillet, que l'œuvre littéraire est, d'une certaine façon, toujours engagée. D'abord parce qu'elle se dote nécessairement d'une signification dans l'acte de sa réception, et ce parfois en dépit même de l'auteur. Quoi qu'en ait eu Beckett, il n'a pas empêché les spectateurs ni les commentateurs d'*En attendant Godot* de voir en Vladimir et Estragon les représentants d'une humanité réduite, en l'absence de transcendance, à des occupations dérisoires visant à donner sens à leur existence. Cette parabole qui prétendait ne véhiculer aucun sens ou les admettre tous a ainsi renoué subrepticement avec le théâtre philosophique, avec la littérature d'idées. Il en va de même pour *Le Voyeur* de Robbe-Grillet : l'absence d'anecdote, l'incertitude même du sens de ce récit autorisent, voire suscitent, chez le lecteur toutes sortes d'investissements métaphysiques. Il est donc toujours possible, voire inéluctable, d'occuper la lettre du texte par une spiritualité ou une morale extérieures et de transformer une littérature du pur constat en littérature de la protestation ou du cri. Car ce qui distingue peut-être l'œuvre littéraire des ouvrages de consommation, c'est précisément sa capacité à produire du sens, c'est-à-dire à modifier le regard du lecteur sur le réel. De fait, qu'elle défende une morale *de* la littérature (comme le veulent les partisans de la littérature engagée) ou une morale *dans* la littérature (comme le préconisent ceux de l'art pour l'art), l'œuvre littéraire est toujours un espace singulier, qui, aussi coupé du monde soit-il, n'en détermine pas moins celui d'une action possible sur le monde. Le livre, par sa simple présence, délimite un espace dans lequel un événement peut prendre sens, et ainsi être évalué. Ionesco, en écrivant *La Cantatrice chauve*, n'a sans doute pas obtenu de ses spectateurs qu'ils renoncent à la parole, mais il leur a donné à voir l'inanité de cette parole, dès lors qu'elle n'est plus irriguée profondément par la pensée. Qu'il le veuille ou non, un véritable écrivain amène toujours la société à prendre conscience d'elle-même, activité qui n'est en aucun cas *utile*, mais, comme l'a montré Sartre, éminemment *nuisible*. Si la société se voit, et surtout se voit vue, il y a, de fait, contestation des valeurs établies : l'écrivain, en lui présentant son image, la somme ainsi de s'assumer ou de changer. Et c'est en cela que l'on peut considérer la littérature comme un art par essence engagé, dans la mesure où, même dénuée de toute intention didactique ou morale, elle transforme toujours le rapport du lecteur à sa propre expérience (qu'elle soit sociale, morale ou linguistique) et renouvelle ainsi sa perception du monde. Claude Simon, qui fut pourtant un fidèle de Robbe-Grillet, en convient d'ailleurs, qui affirme en 1985 dans son *Discours de Stockholm* que la littérature implique nécessairement une forme d'« engagement de l'écriture, qui, chaque fois qu'elle change un tant soit peu le rapport que l'homme entretient avec le monde, contribue dans sa modeste mesure à changer celui-ci. »

A la question « Qu'est-ce que la littérature ? », il semble donc pour conclure que la citation de Robbe-Grillet apporte un élément de réponse, si tant est qu'on la renverse: c'est peut-être justement à son souci de « signifier quelque chose » d'extérieur à l'art que se distingue une œuvre littéraire d'une œuvre non littéraire. Que ce souci « apparaisse » ou non importe peu : c'est bien à sa capacité de changer le regard du lecteur sur le monde que la littérature se distingue des ouvrages de consommation. Engagée ou en retrait, didactique ou artiste, toute œuvre littéraire exprime la nostalgie d'un monde autre, que l'artiste cherche à faire advenir par l'écriture, toujours en avance sur l'histoire et la politique. Robbe-Grillet ne dit rien d'autre dans « Nouveau Roman, homme nouveau » : « La réalité a-t-elle un sens ? L'artiste contemporain ne peut répondre à cette question : il n'en sait rien. Tout ce qu'il peut dire, c'est que cette réalité aura peut-être un sens après son passage, c'est-à-dire une fois l'œuvre menée à son terme. »

Comme les années précédentes, neuf copies ont été distinguées : trois prix, trois accessits, trois mentions. Le jury adresse ses vives et chaleureuses félicitations aux heureux lauréats qui, à cette occasion, ont manifesté les qualités que l'on attend pour cette épreuve : une bonne maîtrise de l'art de dissertar, une culture littéraire fondée sur des références précises et intelligemment convoquées, une expression claire et élégante.

