

HISTOIRE LITTÉRAIRE ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT

COMMENTAIRE D'UN TEXTE LITTÉRAIRE FRANÇAIS SUR PROGRAMME

Nathalie Froloff, Patricia Lojkine, Laurence Plazenet, Myriam Roman

Coefficient : 3 ; Durée : 4 h

Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, chapitre XIII, « Les Classiques de Poche », éd. de Fabienne Bercegol, 2013, p. 239-242, depuis « La Terreur était si douce » jusqu'à « aux Jacobins de S[ain]t-André. »

338 candidats ont composé cette année (soit 26 de plus que l'an dernier) ; la moyenne est de 9,5/20 ; l'écart type de 4,25 ; le pourcentage de notes au-dessus de 14/20, de 20,12 %. L'histogramme fait apparaître, tout comme l'an dernier, cinq groupes de copies :

- un groupe de copies très faibles, ou inachevées : 34 copies notées de 1 à 4 ; 100 copies entre 5 et 7 ;
- un groupe de copies présentant d'importants défauts (la méthode n'est pas maîtrisée, ou les connaissances sont récitées et ne prennent pas en compte les spécificités du texte) : 55 copies entre 8 et 9 ; 32 copies à 10 ;
- un groupe de copies moyennes, mais qui présentent souvent quelques bonnes intuitions sur le texte : 49 copies entre 11 et 13 ;
- un groupe de bonnes, voire de très bonnes copies : 51 copies entre 14 et 16 ;
- un groupe de copies excellentes : 17 copies entre 17 et 20.

Les résultats sont donc contrastés pour le commentaire de ce texte, pourtant très riche à tous points de vue.

Les meilleures copies sont, comme toujours, très denses, formulent avec élégance des remarques très fines, font preuve d'une perception juste du texte et de sa construction (qui était problématique, en l'occurrence), n'éluent aucun problème ou passage épineux, maîtrisent avec un égal brio toutes les phases du commentaire, y compris l'introduction et la conclusion, se construisent à partir d'un plan convaincant, non rebattu, sans se croire obligées de consacrer une troisième partie au niveau métadiscursif, par exemple. Plusieurs copies ont obtenu la note de 20.

Un cran en dessous, les notes entre 12 et 14 correspondent à des copies dont les auteurs ont travaillé l'œuvre, possèdent des qualités dans l'analyse formelle, montrent des capacités herméneutiques encore inabouties, mêlées parfois à des éléments de récitation de cours ; elles peuvent ainsi laisser de côté des passages difficiles et même passer à côté de l'enjeu du texte, évacuer sa dimension historico-politique, ne pas entrer véritablement dans le contenu des épisodes narrés, par exemple. Ce groupe de copies a été cette année nettement moins représenté que les années précédentes, alors que le lot des copies tout juste acceptables (09-10), médiocres (07-08) ou très faibles (en-dessous de 06) a grossi. Cet affaissement du groupe de copies d'un niveau littéraire honorable ne laisse pas d'être préoccupant.

Comme chaque année, nous déplorons l'orthographe fautive de certaines copies, à l'image de ces « solipsciste » ou « sollipsisme » plus qu'étonnants quand on a travaillé toute l'année sur ce thème. De la même manière, nous avons de nouveau trouvé les fautes que nous signalions l'année dernière comme relevant d'une réelle méconnaissance de la grammaire. Ainsi, les verbes ne s'accordent pas avec le nom qui les précède, pas plus avec le complément du nom (« la ressemblance des souvenirs entraînent » ; « l'insertion de parenthèses renvoient »...) qu'avec le COI antéposé (« Au portrait, s'ajoute des éléments »). Si une erreur d'inattention peut tout à fait se comprendre, il faut veiller à bien se relire à ce niveau d'exigence pour éviter de telles fautes.

Un rappel s'impose également sur la « question rhétorique » : trop de copies l'emploient comme si l'expression constituait une forme renforcée du mot « question » ; d'où les nombreuses lectures des interrogatives des paragraphes 3 et 5 (« Mais quelle date donner à cette image fort nette [...] ? » ; « mais comment pouvais-je justifier ces mots, [...] ? ») comme autant de « questions rhétoriques » alors que la « question rhétorique » est, au contraire, une question de pure forme, une fausse question — tandis que les interrogations sans réponse du narrateur constituent de véritables questions qui mettent en cause la fiabilité du souvenir et font douter de son exactitude par rapport au réel.

Il arrive trop souvent que des formes grammaticales soient mal identifiées (« j'aurais voulu aimer ») et que des catégories grammaticales soient confondues (adverbe et conjonction de coordination, par exemple). Des noms de personnages se voient mal orthographiés (le prénom de la tante Elisabeth se retrouve pourvu d'un z, sans parler de Beyle écrit comme les initiales de la banque d'épreuves littéraires, Bel). On rappelle qu'en français, « monsieur » s'abrège en « M. » et non en « Mr » (« mister »).

Le style journalistique (« ressenti », « impacter », « décrédibiliser » pour « discréditer ») et le style familier (« prendre la tangente », « accrocher le lecteur », « un endroit glauque », « peur de se mouiller », « époustouflant »...) sont à éviter, de même que le style ampoulé ou jargonnant (« un texte en crise qui ne s'émancipe jamais totalement de l'horizon de silence » et « faisant signe vers la fiction »).

L'écriture doit être soignée et lisible, les citations, correctement recopiées (aussi fallait-il commenter le présent, surprenant, de l'incise « c'est mon idée d'alors », et non le transformer en imparfait par inadvertance). Il va de soi que les jugements de valeur sur le « style d'écriture lourd » de Stendhal et sur « le caractère excessif du personnage » qui « a un problème avec les femmes » n'ont pas leur place dans un commentaire.

L'extrait choisi se situait dans le premier tiers de l'œuvre et relatait deux épisodes de l'enfance grenobloise de l'auteur situés à un moment historique remarquable. Un certain nombre de copies n'ont pas vu ce contexte historique, ont eu du mal à identifier certains éléments (« les assignats ») ou ont commis des erreurs à son sujet, en plaçant par exemple la Terreur *après* la Révolution française alors qu'il s'agit d'une période de la Révolution (il est question dans une copie de « La Terreur post-révolutionnaire qui s'étend au début du XIX^e siècle »). De même, certains commentaires confondent les Jacobins comme ordre religieux et le célèbre club politique révolutionnaire. De fait, le club, qui tire son nom du couvent des Jacobins où il s'était installé à Paris, se trouve au pouvoir sous la Convention, promouvant « les idées d'une démocratie et d'une égalité absolues » (Littré) ; Robespierre favorise le développement des clubs de Jacobins en province pour prêcher une Révolution montagnarde et lutter contre les adversaires intérieurs.

Il était essentiel de bien voir que l'extrait se situait dans la continuité de la Révolution vécue et ressentie par l'enfant révolté. Il s'agit là aussi de veiller à éviter les imprécisions chronologiques : né en 1783, Henry Beyle n'est pas un jeune homme pendant la Terreur, mais un garçon de 11 à 12 ans. Comme on peut lire au chapitre XI, « Revenons à 1794 ou [17]95.

Je proteste de nouveau que je ne prétends pas peindre les choses en elles-mêmes, mais seulement leur effet sur moi. » (p. 209) Il fallait en effet — et les bonnes copies y ont bien pensé — replacer l'extrait dans le rapport particulier et paradoxal de Beyle/Brulard à la Révolution française et à la Terreur, en rappelant par exemple sa réaction à l'annonce par son père de la mort de Louis XVI (chapitre VIII) : « Je fus saisi d'un des plus vifs mouvements de joie que j'aie éprouvés en ma vie. » (p. 176) Nombre de copies rappellent avec raison, pour situer le texte, l'épisode de la formation des bataillons d'Espérance et du billet Gardon. Les positions politiques radicales de l'enfant révolutionnaire, voire « terroriste », du républicain et plus tard du libéral, se construisent en révolte contre le père et la tante, royalistes et dévots. C'est l'une des ambiguïtés et des richesses du traitement de l'Histoire dans ce passage : elle se présente d'emblée comme subjective, vécue par un sujet qui donne ses impressions (et trouve la « Terreur douce » — un oxymore marquant, que trop de copies passent sous silence — et, en une désillusion teintée d'humour, les révolutionnaires laids et sales). Le narrateur a bien conscience par ailleurs de la part de haine pour le père, responsable de « la tyrannie Raillane », ou d'amour pour le grand-père, que recouvre une conviction politique. On ne peut que donner raison à telle copie qui identifie d'emblée le texte comme un « récit ironique d'un souvenir d'émancipation », « une émancipation qui se fait par l'imagination et par la culture » (Cincinnatus et Camille).

En tout état de cause, pour bien comprendre la profondeur de champ que le texte donne à l'Histoire et à la politique, il fallait situer nettement le passage dans son moment historique — comme un témoignage sur la Terreur à Grenoble — et dans ses enjeux politiques : le narrateur s'y déclare amoureux du peuple et de la liberté, mais confesse, en toute sincérité, combien il a conservé de son milieu d'origine une répugnance instinctive pour le contact avec le peuple, répugnance où l'on retrouve l'opposition essentielle chez lui entre l'aspiration au beau et les désillusions du réel. Dans la restitution des contradictions d'un être, on soignera l'expression et on évitera de plaquer sur le XIX^e siècle des catégories anachroniques et des jugements péremptifs (« Henry est bel et bien un bourgeois de gauche bien pensant mais trop ancré dans son confort »). Le même doigté s'imposait pour le maniement des catégories psychanalytiques, le cas échéant (telle introduction met en série l'« amour incestueux pour sa mère » de Stendhal, son « complexe d'Œdipe » et « ses contradictions féminines », pour ne rien dire d'une conclusion qui affirme que tout s'explique par le fait que la mère d'Henry sautait au-dessus du lit de l'enfant sans porter de culotte).

Nombre d'outils d'analyse pouvaient se trouver dans une réflexion établie à partir de catégories génériques, à condition d'utiliser avec pertinence son savoir sur le récit autobiographique (Philippe Lejeune, Louis Marin), et non d'avoir en tête un relevé des traits d'écriture stendhaliens fournis par le cours — un répertoire tout fait sur lequel on s'appuie pour tâcher de retrouver laborieusement ces mêmes traits généraux dans un extrait dont la particularité ne peut alors que se dérober. Le texte est bien représentatif d'un certain rapport au récit (pour soi, plutôt qu'en soi) et à l'écriture autobiographique, mais le commentaire doit se garder de dériver vers une typologie. La culture, la familiarité avec les textes (Rousseau, Chateaubriand...) permettaient de contrer cette tendance au profit de comparaisons pertinentes. D'autres lectures critiques ont été mobilisées avec profit (Jean-Pierre Richard, Daniel Grojnowski, Martine Reid, Gérard Genette), mais il faut avouer que les termes, empruntés à Genette, de « je narrant » et de « je narré » (que le jury reconnaît avoir employés dans le rapport de 2017) produisent un effet de lassitude certain à force de se trouver répétés, alors que des formulations plus élégantes étaient possibles pour distinguer le personnage et le narrateur ; plus étonnant, certains s'emmêlent dans les notions et en viennent à parler de « narrateur narré » pour dire tout simplement « le personnage ».

La préface de l'édition choisie, par Fabienne Bercegol, apportait également des éléments pertinents pour étudier le texte, mais aussi pour se garder des contresens en évitant de considérer *Vie de Henry Brulard* comme une œuvre achevée : « ce texte qui n'est pas stabilisé [...] il faut à tout prix se garder de [le] lire comme une œuvre finie » (F. Bercegol, préface de l'édition choisie, p. 19). Parmi les éléments très importants mis en avant par Fabienne Bercegol, on soulignera le parti-pris de l'authenticité, qui conduit à rechercher « la vitesse de rédaction et la fidélité au premier jet » (p. 13), une écriture hybride où le dessin se mêle à l'écriture (p. 21), et dans laquelle les croquis sont « les instruments d'une stratégie mémorielle qui utilise le dessin pour stimuler la remontée du souvenir à partir de sa localisation exacte et pour préparer, tout en traçant le croquis, sa verbalisation. » (p. 24). Fabienne Bercegol souligne également chez l'autobiographe qu'est Stendhal l'absence de repentir et d'édification du lecteur (p. 26) : « son souci de rester sincère lui fait préférer, à la fausse restitution d'une identité et d'une vie bien dessinées, le questionnement permanent d'un Moi qui continue de se chercher dans les méandres d'une narration fragmentaire et décousue. » (p. 27) Le genre de l'autobiographie s'en trouve de fait « renouvel[é] » dans la mesure où Stendhal « reporte son centre de gravité sur l'acte même de la remémoration » (p. 29). Enfin, le souci de fidélité au souvenir est soumis à la tentation permanente du romanesque, déjà sensible dans le « climat survolté d'amour et de haine, d'admiration et de déploration portées à l'absolu » (p. 33) qui caractérise la peinture du cercle familial et de l'enfance grenobloise.

Là encore, si tous ces éléments — inachèvement, écriture sur le vif, interrogation sur les mécanismes de la mémoire, aveu sans souci de moralisation, jeu avec les codes du romanesque — pouvaient aider à commenter le texte, il fallait néanmoins éviter toute généralité et s'en servir en interprétant précisément le passage soumis à l'étude. Car c'est bien le texte et lui seul qui prime et le savoir critique ne doit pas masquer la singularité d'un extrait donné. Par exemple ici, l'Histoire est envisagée à l'échelle d'un enfant, de même que des objets sont vus par bribes ; un sort pouvait être fait à la focalisation sur des détails (« une grande table noire ») typique d'un regard d'enfant (« une minuscule bribe va donner le ton d'une scène entière » comme le dit une copie à propos de cette page, rapprochée du chap. III).

Prenons la question de l'ordre du passage, et même, en réalité, celle de l'unité de ce texte. Nombre de copies se sont cru obligées de trouver une cohérence narrative au passage et ont donc imaginé que l'enfant s'échappe du cours de dessin pour se rendre à l'église Saint-André. Or, fidèle en cela au principe d'une écriture sur le vif, où la spontanéité apparaît comme un gage de vérité, notre extrait se composait de deux moments distincts et hétérogènes : les cours de dessin avec M. Le Roy décrivent une activité qui a probablement eu lieu plusieurs fois (elle correspond à la catégorie du récit itératif chez Genette) ; la scène des Jacobins relève du récit singulatif, épisode unique et de fait traité de façon romanesque et héroï-comique, comme beaucoup de copies l'ont relevé (d'autres ont forcé le trait et parlé abusivement de comique). À l'intérieur de chaque épisode, des principes de digression et d'épanorthose, par le jeu des parenthèses et de la distance variable que le narrateur prend par rapport au jeune Henry, empêchent toute progression chronologique et linéaire.

Le candidat pouvait formuler des hypothèses au sujet de l'unité du texte. On peut considérer que l'unité est lâche — « scènes de la Terreur à Grenoble » pourrait-on dire — et que la structure du texte, problématique donc, suit une logique qui est celle, profondément originale, de l'association d'idées (« deux surgissements inexplicables dans sa mémoire d'éléments objectivement insignifiants », pour reprendre les termes d'une copie). De ce point de vue-là aussi, le texte choisi se révélait très caractéristique de l'écriture de *Vie de Henry Brulard*. Cela n'empêchait pas toutefois de poser la question d'une unité souterraine dans le passage, qui pourrait être celle de la déception : on peut la lire devant la politesse

excessive du Parisien, un brin trop courtisan et policé, mais aussi devant ces révolutionnaires qui ne sont pas de brillants orateurs et ces femmes « de la dernière classe », devant cette expérience du *vulgus* alors que l'enfant, nourri de culture latine, rêvait d'une rencontre avec le *populus*. Car ce sont deux expériences déceptives décisives qui sont racontées ici, sans qu'aucun lien ne soit fait explicitement entre l'initiation artistique et l'initiation politique (certaines copies mettent le doigt sur cette dimension en parlant de « commencements successifs d'aventures potentielles », ou encore d'« un admirable coup d'épée dans l'eau »). La rencontre si désirée avec le peuple n'aura pas lieu, pour des raisons qui ont à voir avec un dégoût sans doute engendré par son éducation. Au contraire, la rencontre avec l'art suit un processus plus favorable — il suffit de penser au portrait de la mère en talentueuse dessinatrice et au prix accordé au « sentiment des arts » par un auteur qui insère des reproductions gravées d'œuvres picturales dans son manuscrit même — mais elle est ici remise à plus tard.

À ce propos, le passage initial sur les cours de dessin de M. Le Roy pouvait déconcerter. Mais remis en contexte dans l'ensemble de l'œuvre, le thème de l'apprentissage du dessin prenait tout son sens. Après les cours sans âme, secs, limités à la copie de modèles, viendra la vraie découverte de la peinture d'après nature (chap. XX) ; après la réduction de l'art à une pratique mondaine, après le désarroi causé par une entreprise éclatée, sans unité, où le visage se défigure en fragments, en *membra disjecta*, avec des yeux inquiétants copiés sous toutes les coutures et des oreilles détachées de l'ovale du visage — comme certaines copies l'ont bien noté —, viendra le temps où l'art sera enfin relié à l'émotion. Le narrateur âgé, qui réélabore des souvenirs plutôt qu'il ne les retranscrit, porte un regard critique sur le sujet (dévalorisation de la figure professorale de M. Le Roy), mais aussi technique en reconstituant *a posteriori* une progression dans l'enseignement, du dessin à la sanguine, à la peinture ou à la gouache (« Peut-être était-ce beaucoup plus tard, à l'époque où je peignais à la gouache »), et en identifiant à distance, avec une pointe d'hésitation (« ce me semble »), les modèles originaux donnés à copier à l'enfant comme étant des gravures à l'eau-forte « à la manière du crayon » (un procédé nouveau, coûteux, alors en pleine vogue).

Ce faisant, on pouvait s'interroger sur les réseaux métaphoriques inconscients qui tissent une toile quelque peu fantasmatique, comme l'ont observé certains candidats : les parties de corps séparées que l'enfant doit dessiner, yeux et oreilles, travaillées « à la sanguine », sous une Terreur qui en réalité, dans toute la France, guillotine, peuvent être considérées comme des coïncidences fortuites mais ô combien significatives ; le père ultra et dévot habite « rue des Vieux-Jésuites » ; le professeur de dessin est justement nommé « Le Roy », et semble tout droit sorti du XVIII^e siècle avec son dévergondage et sa civilité insolente (ce qui entraîne un rapprochement cocasse entre « libertinage » et « poli » dans le texte) ; on peut identifier des échos entre « la grande table noire » du cabinet de Chérubin Beyle au début du texte et le dégoût formulé à la fin pour ce qui « a l'air *sale*, ou *humide*, ou *noirâtre* » (une thématique par ailleurs récurrente dans l'œuvre).

Si la connaissance de la critique devait permettre de poser la question de l'unité du passage sans la présupposer, en revanche, il importait de se laisser aller à une lecture sans préjugés pour mettre l'accent sur deux éléments singuliers.

D'une part, le narrateur insiste sur ses contradictions et ses ambiguïtés qu'il relève avec humour. De ces contradictions, témoignent la finesse de certains détails et un art consommé de l'implicite. Ainsi, l'italique vient souligner le terme employé par M. Le Roy : « dites à votre *cher* père », qu'on peut interpréter comme une intonation ironique émanant du professeur de dessin, faisant allusion à l'avarice de Chérubin Beyle et demandant une augmentation conséquente, mais qu'on peut lire aussi, au second degré, comme un soulignement effectué par le narrateur, où l'ironie porte alors sur le fait que le père, bien loin

d'être « cher » à son fils, s'en trouve profondément haï. Ajoutons enfin peut-être la syllepse de sens sur « cher », forme de politesse (cher monsieur), expression de l'affection (cher pour « chéri »), mais aussi adjectif faisant écho au thème de la cherté des biens dans le contexte révolutionnaire d'une monnaie complètement dévaluée.

D'autre part, peu de copies ont commenté ou cherché à commenter le singulier autoportrait en femme qui termine le passage. On y trouve de l'autodérision et cette distanciation de l'humour qui reviendra dans le traitement de Fabrice dans *La Chartreuse de Parme*, en particulier quand il s'agit de relever le contraste paradoxal entre l'univers guerrier, masculin et épique du « sabre » et celui, féminin, délicat et tactile des « doigts » et de la peau fine (qui réapparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre, notamment au chapitre XXXIX). On y décèle aussi une approche philosophique et analytique authentique, celle des Idéologues, auxquels se rattache Cabanis, sous le patronage de qui le narrateur choisit de se placer. Dans la lignée du sensualisme de Condillac, Cabanis développe l'idée des liens entre le physique et le moral, entre le corps et les idées. Et de fait, tout le texte, et pas seulement la fin, souligne l'importance des sens dans la connaissance que l'on peut avoir du réel : la mémoire, telle qu'elle est représentée dans le texte, est avant tout visuelle et sonore ; elle est mémoire des dispositions spatiales et des expressions entendues (avec reproduction des idiolectes). Se souvenir, c'est avant tout se revoir dans le passé et entendre à nouveau. Cette théorie de la connaissance par les sensations conduit à l'étrange assertion de l'autoportrait selon laquelle, tout compte fait, la nature d'un être se trouve dans la délicatesse ou non de sa peau, sa vérité sensible dans « la superficie de son corps ». Comme l'observe une copie, « avoir la peau fine » devient, sous la plume de Stendhal, presque une nouvelle expression figurée lexicalisée, sur le modèle d'*avoir le cuir épais* ou *le cœur dur*, et est donc susceptible d'une re-littéralisation, avec un développement éminemment symbolique sur la peau qui s'écorche à la moindre agression.

Aussi le profond se trouve-t-il, paradoxalement, associé à la surface, car la surface (la peau) est ce qui détermine notre *contact* au monde ; on pourra se référer, entre autres, à l'essai de Régis Debray (*Éloge des frontières*) qui parle justement de la peau comme d'une « frontière » entre le Moi et le Monde. À peau fine, délicate, vite blessée (« je m'écorche les doigts [...] pour un rien ») répond le contact pénible et difficile avec le monde.

De fait, la masculinité est mise à mal dans les deux portraits esquissés (M. Le Roy sec, faible, vieilli ; le narrateur, trop délicat). L'autoportrait final traduit ainsi l'humour de l'auteur, mais aussi l'intérêt pour une explication scientifique et en l'occurrence sensualiste du réel, mais encore, comme certaines copies le suggèrent, une certaine identification à la mère tant aimée et perdue (présente déjà en creux dans le passage sur le dessin), une fascination pour les liens de la féminité et du beau.

Quelle que soit l'interprétation avancée, il était important de se saisir des difficultés du texte et d'avoir finalement gardé un regard neuf pour se laisser surprendre.

Enfin, le texte recélait bien des subtilités de détail, qui pouvaient donner l'occasion aux candidats d'exercer leurs talents herméneutiques. Des observations pertinentes ont été faites sur la dimension visuelle donnée aux deux épisodes (la scène de demande d'augmentation et celle du désordre dans l'église Saint-André) par un regard de peintre qui, par contrecoup, ne fait pas mention de ce qui se dit dans le club politique des Jacobins ; sur le caractère théâtralisé de l'épisode central, qui l'élève au rang d'expérience initiatique ; sur le parallèle établi entre la physionomie de Sorel père et celle de M. Le Roy, ainsi enveloppé d'une tonalité romanesque ; sur l'attention inattendue portée au groupe des femmes — une des obsessions du narrateur — dans la description de l'intérieur de l'église ; sur le narrateur en dandy (« les doigts, que j'ai fort bien ») ; sur la violence qui, se déplaçant de la sphère

politique (Terreur) vers la sphère personnelle (révulsion irrépressible), n'est pas là où l'on croit.

De belles analyses ont été proposées du brouillage temporel, du télescopage des époques favorisé par l'entrelacement des temps verbaux (« j'ai la peau... plus tard j'avais... »), des prolepses (« je me voyais un jour ») et des parenthèses métatextuelles ; de l'usage des modalisateurs et de la modalité interrogative ; des différentes valeurs du soulignement ; du discours rapporté et de certains effets de gaucherie comme la coordination des deux adverbies au statut non équivalent « se moquait habituellement, et *gaiement* », ou de l'insistance sur la même idée de politesse (expolition), de la répétition excessive de « poli » (épanaphore), qui prend différentes colorations selon les voix s'appropriant le mot (le narrateur, les Dauphinois, l'enfant) ; sur le style coupé et la rapidité d'écriture (« se moquait habituellement » pour « avait l'habitude de se moquer », ou encore le syntagme elliptique « est de femme ») ; sur les effets multiples produits par la citation du *Rouge* (effacement de la coupure entre le narrateur fictif interne au texte et Stendhal, qui se projette avec angoisse dans l'avenir ; connivence renforcée avec le lecteur) ; sur la question des dates (la seule date exacte du texte étant une date arbitraire, 1880) ; sur la fonction de « correction ou redéfinition des valeurs enfantines » dévolue aux épanorthoses ; sur la pseudo-neutralité de certains connecteurs (« De là... ») ; sur des antithèses (*amour, supplice*), des hyperboles, de légères incohérences (« un Camille ou un Cincinnatus en même temps ») se développant sous un regard tendre et un rien caustique ; sur la mise en valeur et en même temps la dérision du *moi* (un Camille qui a des ampoules) ; sur le texte pris sur le vif, en pleine élaboration (« tout à coup ») ; sur les constructions chiasmiques et les paradoxes (entre une période sanglante qualifiée de douce et une assemblée pacifique provoquant une horreur insurmontable).

Lorsque ces analyses stylistiques pertinentes alimentent des propositions de lecture qui donnent du relief au texte, identifient motifs principaux et motifs secondaires, rendent compte de sa complexité en restant toujours claires (« un épisode au caractère historique orchestré selon les codes du romanesque »), témoignent d'un regard personnel et d'une sensibilité littéraire affûtée, on frise alors la perfection.