

*EAF /2008/S-ES/L.
Académie de Besançon
Recommandations de correction*

<i>Généralités : principes de correction</i>
<i>Le doute bénéficie au candidat.</i>
<i>Le correcteur s'interdit tout commentaire qui marquerait un mouvement d'humeur ou un affect et s'en tient au factuel et à l'objectivable.</i>
<i>Le correcteur n'est pas le professeur : il souligne les erreurs, mais n'annote pas le corps du devoir et ne corrige pas les fautes (il n'est plus temps de faire progresser les élèves) ; en revanche il a l'obligation de produire une appréciation générale circonstanciée et argumentée, surtout si la copie est faible et notée en bas de l'échelle. (Il n'a y pas lieu de détailler s'agissant des bonnes et très bonnes productions)</i>
<i>Le correcteur utilise toute l'échelle des notes, en se fondant sur les productions effectives des élèves et non sur un idéal (ce qui serait une copie de professeur en temps non limité). Les meilleures copies doivent obtenir des notes très hautes. La pratique qui consiste à plafonner à 14 ou 15 les meilleures productions dans la discipline « Lettres » a fait la preuve de sa nocivité. Les copies très faibles doivent également obtenir des notes très basses.</i>
<i>Les incorrections de langue ne peuvent être sanctionnées au-delà de 4 points pour l'ensemble de la copie ; ce malus sera signalé dans l'appréciation globale.</i>

NB : Les éléments des corrigés nationaux prévus par les concepteurs des sujets n'ont pas été modifiés ; en revanche, au vu des copies, on a pu ajouter un certain nombre de commentaires et d'éléments de barème. Ces addenda, issu du travail des commissions académiques, apparaissent en italique dans les encadrés.

Séries ES-S

Objet d'étude

Le roman et ses personnages : visions de l'homme et du monde

ÉLÉMENTS DE CORRECTION

Question :

<i>Propositions issues de la lecture des copies</i>
<i>1) On valorisera les copies (au maximum 2 points) qui s'appuient uniquement sur les éléments caractéristiques du portrait, comme par exemple le portrait physique (« front », « nez », « bouche », ...)</i>
<i>On encourage toute copie qui mentionne la matérialité du corps, ses imperfections, les sentiments humains, mais aussi tout ce qui touche au décor ou à l'insertion sociale du personnage.</i>
<i>2) Pour ce que l'énoncé appelle la « transposition », on constate que les élèves ont eu le plus grand mal à formuler précisément leur idée. On acceptera par conséquent l'expression, même vague, d'une intuition juste.</i>
<i>On valorisera par conséquent les copies (au maximum 2 points) qui mentionnent l'emploi de figures de style (métaphores / comparaisons, hyperboles, ...) sans pourtant systématiquement les exploiter.</i>
<i>3) Dans tous les cas, la réponse doit être rédigée et argumentée, en prenant appui sur le texte. On acceptera les copies qui cherchent à répondre à la question en analysant les textes les uns après les autres</i>
<i>On valorisera celles qui organisent leur réponse en confrontant, en comparant ou en regroupant les textes à l'intérieur du corpus.</i>
Proposition de barème :
<i>Au vu de la difficulté de compréhension par les élèves du terme « transposer » (qui ne fait pas partie des termes techniques utilisés dans notre discipline), nous proposons la répartition suivante :</i>
<i>1 point pour le traitement de la notion de portrait (jusqu'à 2 points dans le cadre de la valorisation citée plus haut)</i>
<i>1 point pour le traitement de la référence au réel</i>
<i>1 point pour ce que l'énoncé appelle « la transposition » (jusqu'à 2 points dans le cadre de la valorisation citée plus haut)</i>
<i>1 point pour la rédaction de la réponse</i>

Il s'agira d'abord de s'interroger sur la notion de « réel » dans le cadre de la caractérisation du personnage romanesque.

1. On peut envisager le terme sous la simple acceptation de ce qui est vraisemblable, de ce qui pourrait être. En cela, on observe que les quatre textes mettent en scène des personnages dont la représentation n'induit aucune déformation des lois physiques régissant le monde : leur dimension extraordinaire ne relève pas du féérique.

2. Mais aussi, dans le sens de ce qui tient compte de la matérialité du corps, de ses imperfections, de sa pesanteur, de son usure, en opposition par exemple avec les descriptions idéalistes et superlatives du conte de fées ou du roman courtois : délabrement physique de Frenhofer et du duc de Guermantes, défiguration de Gwynplaine, examen physiologique auquel Zola soumet Goujet – la Gueule-d'Or – (pilosité, musculature, réseaux sanguins, comme si le descripteur feuilletait des planches anatomiques). Le corps du personnage n'est plus une surface abstraite, une convention rhétorique : inscrit dans la durée (Proust), subissant les heurts du monde, il se déploie en trois dimensions.

3. Enfin dans le sens d'un ancrage sociologique ou d'un appui historique impliquant un travail de documentation : le personnage de Balzac prend corps dans l'univers des peintres de cour ayant officié en France au début du XVIIIe ; Goujet évolue dans un décor prolétaire dont la description, empruntant à l'argot des ouvriers et au lexique technique de la métallurgie, épaissit le vernis réaliste.

Il conviendra par la suite de nuancer ces appréciations :

Les quatre auteurs n'engagent pas un projet « photographique » qui n'aurait comme finalité que de reproduire littéralement un modèle existant ou possible : on a là des créations littéraires complexes qui excèdent progressivement les cadres de l'intention réaliste.

Le portrait de Frenhofer, par un réseau métaphorique empruntant à la peinture, renoue avec la tradition de l'ecphrasis (il s'agit moins pour Balzac de décrire un individu que sa possible représentation picturale) ; par ailleurs, l'étrangeté du costume et de la physionomie, les jeux de clair-obscur et la réaction inquiète du personnage-spectateur introduisent une dimension fantastique que souligne explicitement l'auteur ; chez Zola, une gradation hyperbolique est à l'œuvre, faisant glisser le texte vers le registre épique : véritable Vulcain des temps modernes, Gueule-d'Or est perçu comme un demiurge lumineux qui soumet et transforme la matière ; illustrant sa fameuse théorie du grotesque, Hugo, par une accumulation d'antithèses et d'antilogies, insiste sur la dimension proprement *irreprésentable* de son personnage ; chez Proust enfin, les ravages que la vieillesse a imprimés sur le corps du duc sont prétextes à des excroissances métaphoriques qui tendent à effacer le personnage (le comparé) au profit d'un geste de création spectaculaire qui rompt l'illusion réaliste.

Autrement dit, il s'agira pour l'élève de montrer que l'écriture descriptive dans le roman excède la simple visée référentielle, qu'elle peut inclure une fonction poétique ou s'enrichir d'une visée allégorique.

Dissertation :

On jugera recevable tout projet cohérent. On rappelle qu'un plan en trois parties n'est nullement exigible.

Quelques pistes :

I. La tâche du romancier, en ce qui concerne la construction de ses personnages, peut consister à reproduire le réel :

1. C'est le cas lorsque le romancier s'appuie sur des événements et des personnages historiques pour conduire son intrigue (Vigny, Dumas), sur des faits divers (*Le Rouge et le Noir* ; *Madame Bovary* ; *Colomba*) ou sur son propre vécu (Céline, Proust) : dans les trois cas, le personnage romanesque est l'émanation d'individus existants ou ayant existé. Ses actes et ses pensées sont partiellement déterminés par la documentation (roman historique), par le souvenir ou l'introspection (roman autobiographique).

2. Cette volonté de reproduire le réel peut participer d'un projet didactique ou idéologique : pour Zola, par exemple, le personnage est une entité organique que le romancier soumet à l'expérimentation ; Balzac est décidé à concurrencer l'état civil pour déchiffrer exhaustivement le fonctionnement et les mutations d'une société (avant-propos de *La Comédie Humaine*). Pour ces auteurs, le personnage est perçu comme une concrétion soumise

aux lois sociales et naturelles qui gouvernent le monde.

3. Cette volonté de serrer au plus près du réel par l'entremise du personnage est un moyen sûr d'agir sur ce réel : elle conditionne chez le lecteur une adhésion immédiate au texte, une identification aux personnages à même d'édifier ou de convaincre, en particulier dans la perspective d'un engagement (Sartre, Malraux, Camus).

II. On montrera toutefois que cette tâche n'est pas nécessairement prioritaire : ****prioritaire ou simplement possible (copier parfaitement le réel serait une gageure irréalisable et sans intérêt pour le lecteur)***

1. Le roman est aussi fabulation, exploration de ce qui n'est pas, proposition d'univers impossibles (science-fiction, héroïc fantasy, récits fantastiques). Dans cette optique, le héros peut se voir doter de pouvoirs qui défient les lois physiques (invisibilité, ubiquité), avoir des ascendances divines, ressortir à une représentation relevant de l'animalité ou du monstrueux (Tolkien, Lovecraft, Baker, Borgès).

2. Le personnage de roman peut participer d'une idéalisation excessive à même de complaire à une élite en quête de reflets valorisants (mais *déformants*) : les chevaliers invincibles des romans courtois, les bergers amoureux des romans pastoraux, les héroïnes édifiantes des romans sensibles du XVIIIe témoignent d'improbables qualités morales et physiques qui satisfont les fantasmes de perfection d'un public mondain qui s'y projette sur le mode de l'identification narcissique. La représentation de ces personnages *éthérés* procède d'une écriture hyperbolique et redondante qui relève davantage du topos que de l'ancrage réaliste.

3. En réaction aux invraisemblances de cette littérature idéalisée se développe un courant de contestation qui s'efforce de redonner une matérialité *basse* au personnage romanesque (Rabelais, Cervantès, Scarron, Lesage, Diderot). Le réalisme de ces textes pose problème, dans la mesure où il s'agit moins ici de décrire objectivement l'individu dans son environnement social et culturel que de ridiculiser les outrances d'une tradition esthétique par un jeu d'inversion qui relève d'une opération intertextuelle, c'est-à-dire d'une pratique ayant pour champ non pas le réel, mais la chose littéraire en soi.

III. Le dépassement esthétique : le personnage comme pure représentation.

1. On peut contester la notion de « réel » : quand bien même le romancier s'inspire de faits divers, de son « vécu », de personnes existantes ou ayant existé pour élaborer l'intrigue, le personnage de roman demeure une construction factice ne référant qu'à lui-même. Son existence relève de l'illusion. Son parcours obéit à des contraintes de linéarité et de causalité qui excluent le hasard et l'imprévu (préface de *Pierre et Jean*).

2. La dimension esthétique l'emporte parfois sur la fonction référentielle : au-delà de la volonté de faire croire à l'existence d'un personnage s'affirme un acte de création proprement artistique, par lequel le romancier exhibe une virtuosité rhétorique, une poéticité qu'il s'agit d'apprécier comme telle, dans la matérialité du texte ; c'est cette composante qui aura d'ailleurs décidé de la constitution du corpus.

Après lecture des copies

Propositions de barème

Les parties doivent être soutenues par plusieurs arguments différents illustrés d'exemples pertinents pas seulement issus du corpus. En l'occurrence, on peut accorder :

- 5 points pour la qualité générale de l'argumentation et de la réflexion

<ul style="list-style-type: none"> - 5 points pour la qualité et la variété des exemples - 4 points pour le respect de la structure générale d'un devoir (introduction, conclusion, développement en parties séparées, transitions, disposition en paragraphes) - 2 points pour le dépassement de la thèse. On se montrera indulgent avec les devoirs s'efforçant de faire une partie de synthèse, même médiocre, mais on valorisera franchement ceux qui y auront réussi (bonus de deux points possible)
--

Commentaire :

Propositions de correction pour le commentaire
Remarques générales
<ul style="list-style-type: none"> • Après lecture d'une dizaine de copies, nous constatons que la dimension réaliste de la description est souvent évoquée par les élèves • La dimension fantastique en revanche a rarement été perçue par les élèves • Peu de remarques sur la notion de point de vue et notamment sur le changement qui s'effectue à la ligne 6 : « Imaginez [...] ce grand peintre. » • Peu de remarques également sur la dimension picturale et sur les références culturelles à la peinture dans cette description
=> Nous pensons qu'il est donc important de valoriser les points suivants
<ul style="list-style-type: none"> • l'évocation de la dimension réaliste de la description (vieillesse, noblesse...) • l'évocation de la dimension fantastique (utilisation du conditionnel passé à la fin du texte + remarques faites au sein du corrigé) • la prise en compte de la dimension picturale du portrait (contrastes des lumières, des couleurs, référence à Rembrandt...) • l'analyse technique pertinente (focalisation, procédés stylistiques, lexicaux, grammaticaux)
=> En revanche, on pénalise
<ul style="list-style-type: none"> • l'absence de références au texte • un commentaire non structuré
Proposition de barème
<ul style="list-style-type: none"> • réalisme : 6 points • fantastique : 3 points • références picturales : 3 points • procédés stylistiques : 4 points

On jugera recevable tout projet de lecture cohérent. Les éléments qui suivent ne sont donnés qu'à titre indicatif. On n'attend pas du candidat l'exhaustivité de ces remarques.

I. Réalisme et « principe d'hésitation ».

1. Matérialité du corps.

À travers le regard d'un personnage regardant - le peintre Nicolas Poussin -, Frenhofer est d'emblée perçu dans sa matérialité physique, dans son épaisseur anatomique ; en cela le texte manifeste une évidente intention réaliste : il s'agit pour l'écrivain de faire vivre un corps. On observera ainsi la minutie des détails, les grossissements descriptifs, l'intérêt porté aux reliefs

(le nez retroussé, le front bombé « retombant en saillie », le menton « relevé », les « arcades saillantes ») : le langage accomplit ici un véritable travail de sculpture.

2. Usures et flétrissures.

Balzac enregistre avec une précision toute médicale les irrégularités de ce corps vieillissant et souffrant. Avant d'être un être de langage ou de sentiments (écart évident avec les personnages de vieillards mis en scène dans les romans du XVIIIe, chez Diderot par exemple), le personnage est avant tout une enveloppe charnelle, soumise au temps, accidentée, connaissant l'usure et la fatigue. Ces irrégularités, cette laideur même (comparaisons avec Socrate et Rabelais), en individualisant nettement le personnage, participent également de l'illusion réaliste (Barthes : « le beau se dit, le laid se décrit »).

3. La « coloration fantastique. »

Cependant, concurremment à cette manière réaliste, le texte accueille des indices descriptifs instaurant un principe d'hésitation : blancs informatifs par lesquels le narrateur avoue sa perplexité (le fameux « je ne sais quoi »), inquiétude et curiosité du personnage regardant, lexicale, expressions et connotations suggérant un « commerce » avec des forces surnaturelles, démoniaques (« quelque chose de diabolique dans cette figure », « regards magnétiques », « coloration fantastique »). Décor, vêtements et jeux de lumière accentuent l'inquiétante étrangeté de cette apparition (pénombre toute gothique, « bizarrerie » du costume). La métaphore finale confirme l'irréalité du personnage, lequel est assimilé à une toile sans cadre « marchant silencieusement dans [une] noire atmosphère ». On a donc un texte hybride, insistant tantôt sur la matérialité physique du personnage, tantôt sur sa dimension fantomatique.

II. Un portrait *problématique*.

1. Lire le corps.

Frenhofer est envisagé comme un ensemble de signes que le personnage-regardant va s'efforcer de déchiffrer avec l'intuition que lui confère son statut d'artiste, émettant des hypothèses à partir de ses vêtements, de sa démarche, des particularités de son visage. Autrement dit, le personnage est *interprété* comme un texte, à la lumière des éléments qui le constituent de l'extérieur. Le narrateur prend rapidement le relais dans cet examen physiognomonique, n'hésitant pas à y associer son lecteur par des interpellations directes.

2. Une interprétation *déçue*.

Le texte s'articule sur l'expression d'un double échec : échec de la représentation, remettant en cause l'efficacité de l'écrivain dans sa tentative de concurrencer la peinture (« vous aurez une image *imparfaite* [...] ») ; échec aussi de l'investigation sémiologique menée conjointement par le narrateur et le personnage regardant (voir l'emploi des constructions indéfinies et des modalisateurs : « je ne sais quoi », « quelque chose », « *devaient* parfois jeter des regards magnétiques »).

Frenhofer reste une surface opaque contre laquelle bute l'artiste et le lecteur. Il va de soi que cette opacité participe d'un calcul habile destiné à maintenir un intérêt de lecture (les signes d'étrangeté qu'accumule Frenhofer préparent le déploiement de l'intrigue).

III. Peinture et écriture.

1. *Ut pictura poesis*.

Sensible aux reliefs, aux surfaces, aux jeux d'ombre et de lumière, Balzac construit son personnage à la façon d'un portrait pictural, préparant ainsi la métaphore filée qui clôt le passage, laquelle révèle la possible source de son inspiration (« Vous eussiez dit d'une toile de Rembrandt [...] »). En d'autres termes, la description procède à la façon d'une l'épiphraise : elle se donne clairement comme la représentation d'une autre représentation artistique, ce qui, évidemment, complique la question du réalisme.

2. Le spectacle de l'exécution.

Le narrateur se met en scène dans un acte de création qui concurrence la peinture : il trace des lignes (la courbe du front retombant sur le nez), applique des couches de couleur, dépose des ombres pour créer des effets de volume, le tout en faisant participer activement le narrataire : « imaginez », « mettez cette tête », « entourez-la », « jetez sur le pourpoint noir [...] une lourde chaîne d'or ». Ces interpellations, qui soulignent le pouvoir *imageant* du langage, rompent l'illusion réaliste, dans la mesure justement où elles trahissent un geste de création qui célèbre la virtuosité du peintre-écrivain.

3. Une « superposition » signifiante.

Par le biais d'une focalisation interne, le narrateur adopte le point de vue d'un peintre (Nicolas Poussin) qui envisage un autre peintre à la façon d'une vivante peinture. L'ecphrasis (qui reste évidemment métaphorique) se complique ainsi d'une troublante inversion, l'artiste étant lui-même perçu comme une œuvre d'art. Le message est double : marquer la prééminence du langage sur la peinture, mais aussi, peut-être, symboliser le principe même de la genèse artistique inhérente à la créativité romanesque.

On attend au minimum du candidat qu'il prenne en compte :

- La dimension fantastique.
- Les liens entre peinture et écriture.

NB : cette exigence a paru pour le moins à nuancer au vu des copies

Invention :

Quelques pistes pour l'évaluation

La production sera essentiellement descriptive, à l'imparfait ou au présent de caractérisation, incluant une progression et des champs lexicaux cohérents, en rapport avec l'anatomie, l'habillement, la couleur, l'attitude. Des marqueurs spatiaux garantiront l'ordonnement des différentes parties du portrait.

Il s'agira pour le candidat d'illustrer la problématique ayant concouru à l'établissement du corpus, à savoir qu'une description dans le roman puisse ne pas avoir comme seul but de délivrer des informations dans une optique référentielle. La production s'enrichira donc d'une fonction poétique : les parties du corps décrites devront ainsi s'articuler à des procédés littéraires clairement identifiables (en particulier des procédés de ressemblance) ; le niveau de langue sera soutenu.

L'énoncé suppose par ailleurs la superposition de deux portraits : celui de la jeune femme dont le narrateur a gardé le souvenir, et celui de la même personne dont le temps a altéré la beauté. Cette superposition devrait logiquement aboutir à une construction par antithèses ; elle pourra donner lieu à des parenthèses narratives à valeur autobiographique.

On valorisera surtout les candidats qui l'exploiteront dans une visée allégorique, ou morale (le sentiment amoureux peut-il perdurer sans la satisfaction orgueilleuse que procure la beauté de l'autre ?). Dans tous les cas, les marques de subjectivité sont acceptées, à condition de ne pas alimenter des jugements gratuitement méprisants ou vulgaires. ****En revanche, le portrait devra clairement manifester l'affection, la tendresse, voire l'amour éprouvé par le narrateur pour cette femme.***

On valorisera également les candidats qui s'efforceront de reproduire quelques éléments de l'écriture proustienne, étant bien entendu que le travail proposé ne relève pas du pastiche.

Les descriptions purement informatives, se contentant d'énumérer des traits physiques

ou des choix vestimentaires, seront pénalisées, ainsi que les descriptions trop « pointillistes », ou celles incluant des parenthèses narratives trop amples (le portrait à exécuter ne doit pas être envisagé comme un prétexte à partir duquel il s'agirait de narrer les épisodes de la relation amoureuse entre les deux personnages). Enfin, les candidats n'étant pas censés connaître dans le détail le cadre socioculturel dans lequel évoluent les personnages du *Temps Retrouvé*, on se montrera relativement indulgent à l'égard des possibles anachronismes.

Après lecture des copies

En ce qui concerne les anachronismes, on sera indulgent s'ils ne sont pas trop énormes (mini-jupe et tee-shirt à message chez le Duc de Guermantes...)

On ne pénalisera pas le choix de la troisième personne pour rédiger l'ensemble du devoir.

Les devoirs de moins de 30 lignes ne sauraient atteindre la moyenne.

On valorisera les copies dans lesquelles s'articule une réflexion du narrateur sur lui-même, le temps qui passe, ses sentiments, en plus des épisodes de description (jusqu'à 2 points).

On n'hésitera pas à ajouter 2 points de bonus aux copies particulièrement bien rédigées.

Ecriture d'invention : proposition de barème

NB : on ne sous-estimera pas la difficulté qu'il y a pour des adolescents à percevoir les thématiques de la vieillesse.

4 points pour le respect de la situation souhaitée (chronologie, manifestation de l'affection dans la relation entre personnages, irruption du souvenir, expression de la tendresse, du regret, de la mélancolie etc)

4 points pour l'expression des « traces de la beauté d'autrefois ».

4 points (plus 2 de bonus possible) pour la précision et la richesse de la description (comparaisons, lexicque...) dans le respect de la tonalité proustienne (qui n'exclut pas l'humour)

4 points pour l'organisation d'ensemble du portrait.

*Objet d'étude**Le roman et ses personnages : visions de l'homme et du monde.*

ELEMENTS DE CORRECTION

QUESTION

<i>1 point pour la présence d'une confrontation / opposition au sein du corpus.</i>
<i>3 points pour la présence d'au moins un élément analysé par texte même si ces éléments analysent davantage l'ancrage dans le réel que la notion même d'illusion (plusieurs copies montrent en effet la confusion entre les deux notions). L'expression « donner l'illusion du réel » a posé problème à beaucoup de candidats ; certains l'ont aussi comprise comme le fait de « donner l'impression que le réel est une illusion ».</i>
<i>Bien sûr un seul indice pertinent suffira parmi tous les indices présents dans le corrigé.</i>
<i>On valorisera l'utilisation pertinente des catégories d'analyse littéraire (1 point de bonus).</i>

On exigera une réponse ordonnée, dont on appréciera la structuration synthétique, non paraphrastique, faisant effectivement référence aux textes. On pénalisera une énumération *décousue*.

On attendra que soient rapprochés les textes de Marivaux et de Philippe Claudel, significatifs de « l'illusion du réel ». Et, bien sûr, ceux de Robbe-Grillet et Kundera. Mais on saurait apprécier d'éventuelles nuances concernant ce dernier.

N.B. : on donne ci-dessous des indications développées, non, bien sûr, une planification de la réponse, et on n'exigera évidemment pas tous les appuis textuels ici convoqués.

Le texte de Marivaux utilise des procédés bien connus, que toute copie devra avoir repérés. Le personnage de Marianne y est présenté comme « réel » par le « petit préambule » narratif, dont il n'est pas nécessaire de développer ici longuement la substance : manuscrit « trouvé » (on pourra remarquer la répétition du terme), « d'une écriture de femme » ; abondance de notations à propos des circonstances de la découverte ; ancrage temporel : « Nous voyons par la date que nous avons trouvée à la fin du manuscrit, qu'il y a quarante ans qu'il est écrit » ; scrupules éditoriaux : « [...] qu'il fallait le faire imprimer : je le veux bien, d'autant plus que cette histoire n'intéresse personne. [...] il est toujours mieux de supprimer leurs noms... ». L'indécision même quant à l'identité précise de Marianne contribue à l'illusion référentielle (« nous ne savons qui elle était. [...] et puis c'est tout. »).

- Mais on attendra aussi des remarques concernant les points suivants : dans le récit de Marianne elle-même, datations et lieux : « Il n'y a pas plus d'un mois, par exemple, que vous me parliez encore d'un certain jour (et il y a douze ans que ce jour est passé) » ; « dans un repas » ; « Petites-Maisons » ; « Il y a quinze ans... ». Enfin, éléments d'autoportrait indirect, physique, et surtout psychologique.

- Il conviendra donc que les candidats indiquent clairement que ce récit est présenté comme autobiographique (on recevra diverses expressions, telles que : « mémoires fictifs »).

- On valorisera les remarques concernant les allusions - appuyées - à l'écriture elle-même : « où voulez-vous que je prenne un style ? » ; « je parlais tout à l'heure de style, je ne sais pas seulement ce que c'est » ; « Ce début paraît annoncer un roman : ce n'en est pourtant pas un que je raconte ». On recevra toute formulation - même approximative - dès lors qu'elle montrera une juste perception des visées expressives.

- On valoriserait plus encore les éventuelles allusions au fait que, dans ce texte du XVIII^e siècle, les procédés ne leurent pas les lecteurs suffisamment éclairés ; qu'il s'agit d'une convention admise, ceci plaisamment souligné par le texte (ce roman qui n'est pas un roman en est bien un) ; que, cependant, la convention ne s'oppose pas à l'illusion, vers laquelle le lecteur accepte, au contraire, de se laisser entraîner.

Dans le texte de Philippe Claudel, un narrateur présente les personnages, singulièrement Pierre-Ange Destinat. Il en dresse un portrait, ancre le personnage principal et les autres (les femmes...) dans le récit, au moyen de l'évocation d'événements ; il donne des indications concrètes : des dates, des lieux et leur atmosphère (« V. est distant de chez nous d'une vingtaine de kilomètres. Une vingtaine de kilomètres en 1917, c'était un monde déjà, surtout en hiver, surtout avec cette guerre qui n'en finissait pas et qui nous amenait un grand fracas sur les routes... »). En outre, il s'intègre à l'histoire : « nous ». Tous ces points devront être indiqués.

Qui plus est, ce narrateur suscite un effet d'attente, présentant dès le début son récit comme une sorte d'enquête (« les faits que je vais raconter [...] j'ai passé ma vie à vouloir les assembler et les recoudre »), enquête dans le passé, que, d'emblée, il nimbe de mystère (ce que confirment ensuite, par exemple « l'Affaire » ou l'initiale qui seule désigne le lieu (« V. »)). On appréciera une remarque sur le fait que la cohabitation des précisions et de cette imprécision n'est pas contradictoire, mais, au contraire, renforce l'illusion du réel. On appréciera aussi que soient notés les points communs avec le texte de Marivaux.

A condition que soit étudié ce qui précède, on ne récuserait pas des remarques sur le fait que ce texte est à la fois apte à susciter l'illusion du réel, et, dans le même temps, autorise - comme le confirme le titre de l'œuvre, et des indices tels que : « Je vais faire défiler beaucoup d'ombres. » - une autre réception (sans parler des phénomènes d'intertextualité).

A l'opposé de ces deux textes, celui de Robbe-Grillet : tout ici tend au refus de l'illusion. Ceci devra être nettement affirmé. On admettra tout terme apte à qualifier les visées (distanciation...). Le modèle traditionnel du personnage est récusé.

- Ainsi, le personnage est dilué (gommé), par l'espace, le temps, les objets ; « les événements » sont encore à venir : usage du présent et du futur. On valorisera toute remarque sur l'emploi des temps verbaux dans les textes du corpus.

- Ce personnage n'a pas de nom ; il n'a qu'une fonction : « le patron », et il n'est d'ailleurs qu'une fonction romanesque, un élément structurel. Il « n'a pas encore recouvré son existence propre ». Il n'a pas de physique, pas de psychologie ; il se réduit à des « mouvements », à « Un bras machinal »... On attendra que soit relevée l'utilisation du terme « personnage ». Bref, tout est fait ici pour plonger le lecteur dans l' « incompréhensible », et l'empêcher de trouver le confort de l'illusion.

Quant au texte de Kundera, on exigera qu'il soit rapproché de celui de Robbe-Grillet : ici encore on trouve le terme « personnage ».

- Bien plus, c'est explicitement que le texte entier est consacré au processus de création – on pourra exiger que ceci soit affirmé. Le narrateur est auteur : « j'imaginai Agnès. » (et son mari).

- On valorisera les copies qui montreront l'importance du geste (comme chez Robbe-Grillet mais avec d'autres visées, qui n'ont pas à être élucidées par les candidats), geste qui se substitue à tout portrait (« elle est jolie »). On pourra espérer peut-être que soit notée l'intervention du geste dans le processus même qui a présidé à la création du personnage d'Agnès : « Son geste a alors éveillé en moi une immense, une incompréhensible nostalgie, et cette nostalgie a accouché du personnage auquel j'ai donné le nom d'Agnès. ».

- On valorisera - *sans pénaliser les autres* - les copies qui auraient su s'interroger - fût-ce avec maladresse - sur la complexité de ce texte qui, tout en affirmant explicitement un refus de l'illusion, impose aussi son intrusion, et avant tout dans l'acte créatif. Le « personnage » d'Agnès s'impose bien, en effet, au narrateur : « Pour la première fois je la vois [...] et je ne peux la quitter des yeux. ». Le personnage ici, contrairement à celui du texte de Robbe-Grillet, qui « n'a pas encore recouvert son existence propre », est en train de naître (cf. le verbe : accoucher). Donc, en même temps que l'identification est pour le lecteur impossible et la mise à distance obligatoire, le personnage *s'incarne* : un corps nu né de l'imaginaire (« De même qu'Eve est issue d'une côte d'Adam, de même que Vénus est née de l'écume... »).

COMMENTAIRE

<i>La lecture d'un échantillon de copies nous invite à la modestie dans les exigences : les candidats n'ont pas utilisé le paratexte et de ce fait oublient le plus souvent de réfléchir sur les attentes liées à l'incipit.</i>
Propositions de barème pour le commentaire
<i>Quel que soit le plan adopté par l'élève, on attend les éléments suivants :</i>
<i>Repérage et commentaire de la structure enchâssée de l'incipit (changement de narrateurs et statut de chacun d'eux) et des conséquences de cette construction en abyme (interrogations sur le genre, notamment sur l'illusion du réel, et sur le style). 8 points</i>
<i>Caractérisation du personnage de Marianne par le premier narrateur et par son propre récit (vie mouvementée et mystérieuse ce qui crée un horizon d'attente ; regard distancié et ironique sur la vie mondaine, sur la féminité et sur elle-même). 8 points</i>
<i>On sanctionnera les copies confuses et proches de la paraphrase. On valorisera nettement la qualité de l'organisation et de la démarche d'observation et d'interprétation du texte. (2 points de bonus possibles pour chaque item).</i>

On jugera recevable tout projet de lecture cohérent.

On n'emploie pas ici la terminologie de la narratologie, pour bien signifier qu'on n'a pas à en exiger une connaissance approfondie, et qu'on ne saurait non plus admettre un catalogue de termes se substituant au commentaire. Mais évidemment on ne la récusera pas - fût-elle parfois hésitante - dès lors qu'on jugera que se manifeste la compréhension du texte. Dans ce cas, on pourra tout au contraire valoriser.

N.B. : on ne reprend pas ici nombre d'éléments à intégrer, déjà développés dans les indications pour la réponse à la Question.

On pénalisera la possible tentation de la paraphrase et / ou du commentaire *juxtalinéaire*.

Quel que soit le plan retenu, on exigera au minimum :

- la présence de l'étude de « l'illusion du réel » (mais sans décalque plat et non organisé des éléments de réponse à la question).
- la prise en compte de la construction d'ensemble du texte : le préambule narratif, sa présentation esquissée du personnage ; puis ce personnage intervenant, Marianne, qui devient narratrice, se caractérisant elle-même, par des remarques, et par un autre portrait enchâssé, au fil d'adresses à la destinataire.

Donc, on valorisera en fonction du degré d'approfondissement :

- l'étude de la caractérisation du personnage de Marianne par le narrateur du préambule, qui à

la fois veille à produire l'illusion, et construit un effet d'attente, ne parlant du personnage qu'à la fin, de manière fort concise, en soulignant lui-même l'imprécision voulue : « et puis c'est tout ». On appréciera l'étude de l'expressivité des anaphores (présentatif : « c'est » ; pronom « elle »), et du rythme qu'elles structurent (porté par le présent et les [;]). On appréciera de même une remarque sur la rapidité avec laquelle on passe de « une femme » au nom : « Marianne ». On valoriserait une remarque sur la reprise du titre de l'œuvre dans le texte même : « C'est la *Vie de Marianne* ».

- La caractérisation par Marianne de son propre récit : ceci aussi produit un effet d'attente, par la remarque : « l'histoire en est particulière ». Ce récit se revendique de l'autobiographie, et comme développement de confidences antérieures : « le récit de quelques accidents de ma vie » mène à « vous la donner toute entière ». L'illusion du réel est soulignée par les apparents scrupules (« [...] d'en faire un livre à imprimer » ; « l'histoire [...] je la gâterai, si je l'écris ») ; par la fausse modestie mondaine : « Il est vrai que... » ; par l'interrogation rhétorique : « car où voulez-vous que je prenne un style ? ».

(On appréciera toute remarque, fût-elle maladroite, sur le jeu interne au texte - ici et ailleurs : l'illusion du réel est aussi convention entre auteur et lecteur éclairé : il s'agit bien d'un roman, et les candidats, s'ils ont bien lu la suite du texte, auront trouvé à la fin de l'extrait la formulation révélatrice : « Ce début paraît annoncer un roman ».)

- L'étude non de l'autoportrait, mais, plus exactement des fragments d'autoportrait ; car Marianne n'est que fort peu caractérisée, c'est son discours plein d'esprit qui constitue une caractérisation indirecte et offre des indices.

On appréciera donc la perception de la prééminence textuelle accordée à « l'esprit », élément majeur de la caractérisation du personnage, et qui structure l'écriture : le terme est répété, articulant d'emblée une remarque sur la séduction, dont la subtilité devra être au moins perçue. On appréciera des remarques sur le fait que c'est un personnage apparemment conforme aux critères mondains qui se dessine ici, en filigrane, à travers son propre discours, qui joue sur les mots, comme dans une conversation de salon – ou une correspondance. Cette manière de procéder est favorisée par la forme même, qui convoque la destinataire (ce dernier procédé devra être au minimum noté). Le texte est construit comme un jeu verbal dont le contenu devra évidemment être compris : l'esprit ne vaut rien sans la séduction physique. Ainsi, tout s'articule ici par parallélismes.

En particulier, le portrait de la « jolie femme » enlaidie par la « petite vérole » produit avec celui de Marianne un effet de miroir. On attendra l'étude de ce parallélisme, des oppositions qu'il porte. Notons, entre autres le passage de « dont la conversation passait pour un enchantement » à « babillarde incommode », la manière dont l'exclamation qui suit souligne et permet à Marianne d'en revenir à elle-même, par les deux dernières phrases du paragraphe (« Il se pourrait... moi. »). Le dernier passage de notre extrait insiste et apporte en même temps une indication signifiante sur le personnage : « physionomie friponne ».

DISSERTATION

On accordera la moyenne à une copie comportant deux parties bien structurées et correctement illustrées. (5 points pour chaque item)
On valorisera la richesse de l'argumentation et la pertinence des exemples. (6 points, bonus possible de deux points)
Quelques copies montrent un contresens sur « fictifs » que les candidats ont traduit par « imaginaires », « merveilleux ». Ces travaux n'obtiendront pas la moyenne.

On jugera recevable tout projet de lecture cohérent. Un plan en trois parties n'est nullement obligatoire.

La lecture du corpus et la réponse à la question devraient avoir ouvert bien des pistes.

On attendra que soient mises en relation la construction du personnage par l'écriture, et la réception par l'acte de lecture.

On valorisera selon le degré d'approfondissement.

Une copie qui se bornerait à un inventaire d'œuvres, de mouvements... pourrait être validée seulement sur le plan de sa richesse « culturelle », car elle éluderait le sujet.

Mais des exemples significatifs empruntés à l'histoire littéraire (mouvements, œuvres) seront appréciés - et le corpus en propose d'emblée, qu'il faudra convoquer. Il paraît inutile d'alourdir ces indications en proposant ici ces exemples.

On pourra attendre que soient envisagés - en tant qu'articulation de l'ensemble ou au fil d'un développement autrement organisé - les aspects suivants, *que chaque candidat exprimera dans des termes qui lui sont propres, et, bien entendu, probablement parfois différents de ceux ici employés* :

- le personnage n'est pas une personne, mais une représentation. Il est un élément fondamental, structurel, fonctionnel de la construction romanesque. Et on attend que le candidat l'envisage ainsi, ne succombant pas à la tentation d'une analyse par trop naïve. On trouvera là un critère pour faire le départ entre bonnes et moins bonnes copies.

- Mais, en ouvrant un livre, le lecteur, lui, est en droit de céder à l'illusion référentielle. Dans ce cas, la lecture engendre le plaisir de lire en suscitant un processus d'identification (et / ou de projection). On n'attendra pas une analyse savante, mais il faudra mettre en évidence que le lecteur s'investit affectivement ; que le parcours du personnage sollicite son inconscient (investissement fantasmatique) : le lecteur vit par procuration ses désirs, ses angoisses... Dans ce cas, l'écriture romanesque cherche à mettre en œuvre ce qui favorise une telle lecture. Les personnages doivent être construits afin de créer l'illusion d'être des personnes... Plus les choix d'écriture viseront l'illusion référentielle, plus le lecteur sera sécurisé, en terrain connu, plus sa lecture sera facilitée.

- A l'opposé, le personnage et son monde romanesque peuvent délibérément offrir une lecture d'une tout autre nature : un personnage, dans ce cas, est reçu comme un instrument textuel, un élément structurel. La caractérisation oblige alors à une distanciation, à un effort d'interprétation ; par conséquent le lecteur devient véritablement constructeur de sens. Car plus l'écriture rendra l'illusion référentielle difficile, plus l'intelligence - la capacité à relier et donner sens - sera active.

- Entre ces deux extrêmes, une infinité de possibles, dont on n'attendra pas qu'ils soient évalués en détail par les candidats mais dont on peut espérer que certains seront convoqués ponctuellement.

- Mais on apprécierait à sa juste valeur que le roman « à personnages », suscitant plus aisément le plaisir de lire, au moyen de l'identification, soit envisagé autrement : s'identifier à des personnages peut *aussi* mener à construire sa propre identité en re-connaissant, dans le personnage et son parcours, des attitudes et questionnements personnels. Inversement, un roman qui sollicite sans cesse la distanciation peut *aussi* aboutir à un manque d'investissement et d'attention, et / ou à une réflexion qui restera cérébrale et que la personnalité du lecteur n'intégrera pas nécessairement.

Donc la caractérisation du personnage, quels que soient les choix d'écriture, doit pouvoir permettre au lecteur à la fois plaisir de lire, éventuel exutoire, et enrichissement de la connaissance de soi.

INVENTION

<i>La lecture des copies n'a pas permis de formaliser un barème point par point. Le sujet a paru difficile, et il est préférable que le correcteur s'y essaye avant d'évaluer.</i>
<i>Remarque : Quand le candidat écrit la suite d'un Nouveau Roman, il n'est pas totalement libre :</i>
<i>On attend un texte au présent, un discours plutôt descriptif.</i>
<i>On attend l'entrée d'un personnage nouveau sans identité précise et sans analyse psychologique détaillée, sans amorce de récit par un narrateur omniscient..</i>
<i>On ne pénalisera pas un récit bref pour les copies se contraignant aux exigences du sujet (la brièveté de ce type de copie n'est pas nécessairement le reflet d'un travail superficiel).</i>
<i>On n'hésitera pas à donner une très bonne note à toute copie qui cherchera à respecter toutes ces contraintes.</i>

On évaluera à quel point le rédacteur aura su tenir compte de la forme imposée (« une suite ») et adapter ses choix d'écriture : (« Vous vous inspirerez des procédés qui figurent dans le texte. »).

Toute excursion hors de ces limites ne sera pas admise. Car, hormis le respect de ces consignes, le candidat est très libre de ses choix. Mais il devra néanmoins veiller à ne pas trahir l'atmosphère installée par le texte (« En veillant à respecter l'atmosphère... »). Donc, en aucun cas la brusque intrusion d'une situation complexe à l'excès, d'une intrigue alambiquée, d'un registre exagérément pathétique, ou comique ... ne serait en accord avec le texte d'appui.

On valorisera les copies qui montreront la meilleure compréhension de celui-ci, en intégrant dans la rédaction des aspects essentiels : poids du temps, de l'espace, importance des gestes, comportement mécanique ...

On valorisera donc selon le degré d'expressivité.

Cependant, il ne s'agit pas de pénaliser des candidats aux moyens limités, à condition que ces moyens soient adaptés. On n'attend pas que les candidats fassent œuvre d'écrivain. Mais on dispose de plusieurs critères sûrs : organisation d'ensemble, ou désordre ? Eléments significatifs, intégrés, ou délayage ? Rédaction aboutie ou fin ex abrupto ... ?