

CORRIGE

Ces éléments de correction n'ont qu'une valeur indicative. Ils ne peuvent en aucun cas engager la responsabilité des autorités académiques, chaque jury est souverain.

Objet d'étude**Le roman et ses personnages : visions de l'homme et du monde****ÉLÉMENTS DE CORRECTION****Question :**

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 féerique.

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 Germantes, 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 démiurge 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 :

1. Le roman est aussi fabulation, exploration de ce qui n'est pas, proposition d'univers impossibles (science-fiction, héroïc-fantaisie, 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 XVIII^e 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.

Commentaire :

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 accompli 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, lexique, 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'ecphrasis : 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.

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.

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.