Copie anonyme - n°anonymat : 706130

P8-00426 706130 Dis Lit BL

Code épreuve : 259 | Nombre de pages : 10 | Session : 2025

Épreuve de : Dissertation littéraire

Consignes

- *Remplir soigneusement l'en-tête de chaque feuille avant de commencer à composer*
- *Rédiger avec un stylo non effaçable bleu ou noir*
- *Ne rien écrire dans les marges (gauche et droite)*
- *Numéroter chaque page (cadre en bas à droite)*
- *Placer les feuilles A3 ouvertes, dans le même sens et dans l'ordre*

Dans Le Chef-d'oeuvre inconnu, Balzac révèle au lecteur l'entreprise prométhéenne du peintre Frenhofer de représenter, à la perfection, sa muse Catherine Lantier. Mû par un désir insensé de perfection, qu'il place comme modèle au sein de sa création, il ruinera sa toile ne laissant qu'un pied, qu'il jugera toutefois parfait, conforme à la «nature». Le «modèle» conduit ici à la perte de l'artiste et de son oeuvre.

C'est ainsi que P. Valéry, dans son Cours de Poétique au Collège de France, affirme : « J'estime que c'est une chose grave pour un artiste d'avoir des modèles. Nous y avons renoncé. Depuis le romantisme à peu près, il a été de mode de repousser l'étude du modèle, c'est-à-dire qu'on a considéré qu'il fallait faire autre chose, entièrement autre chose que ce qui avait été fait». Ainsi, P. Valéry affirme que l'artiste se doit de produire et non de reproduire, qu'il ne doit pas «avoir de modèles», c'est-à-dire qu'il produise à partir de rien, quelque chose qui «n'avait été fait». Le poète questionne donc d'abord le caractère original de l'artiste et de son oeuvre, tout en ~~inscrivant~~ inscrivant son propos dans une lecture littéraire. En effet, selon ses mots, la littérature semble tendre vers un mouvement de négation des canons et de refonte des thèmes inhérents à la littérature, du langage littéraire, et ce depuis l'époque romantique. De plus, Valéry précise que le «modèle» est une «chose grave». Il convient d'abord d'examiner le terme de «modèle», qui désigne à la fois des règles et cadres d'écriture mais aussi des lieux communs qui traversent la littérature et des «modèles artistiques», à l'instar de muses, de

grands écrivains qui ont marqué, par leurs œuvres, l'histoire littéraire. Ces « modèles » qui semblent certes inspirer, guider les artistes, sont vus par Valéry comme une « chose grave ». En effet, on entrevoit les difficultés imposées par le modèle littéraire, en ce qu'il contraint, parfois, formellement l'écrivain; en ce qu'il incite l'auteur à virer aux lieux communs et à se priver d'une quelconque stimulation de son lecteur. Rompre avec le modèle, c'est en effet « produire quelque chose de nouveau », ce n'est pas « dire la pluie », mais la « créer » comme l'affirmait Valéry dans Ego Scriptor; c'est donc accueillir la parenté des genres, l'élasticité du vers et produire une nouveauté. Toutefois, de nombreux auteurs restent fidèles aux règles d'écriture, aux lieux communs, aux conseils des auteurs du passé et aux thèmes alors abordés. Que révèle cette fidélité? Elle semble en effet indiquer le modèle, quel qu'il soit, demeure un idéal fertile pour l'artiste, une source d'inspiration qui n'est pas nécessairement contraignante, et une manière de rendre hommage, à la fois aux auteurs précédents mais au lectorat, qui se retrouve dans des modèles et qui peuvent ainsi échanger sur une œuvre littéraire. Il semble donc difficile d'exclure pleinement le « modèle » de l'œuvre littéraire puisqu'il est à la fois sa structure contraignante et ce terreau fertile de la liberté de l'écrivain. L'histoire littéraire elle-même révèle des crises qui témoignent d'époques fidèles à certains canons littéraires et d'époques qui cherchent à s'émanciper, produire de la nouveauté.

Ainsi, l'artiste peut-il se passer de canons et de modèles pour affirmer sa propre voix ou n'est-il condamné qu'à reproduire? En d'autres termes, l'artiste peut-il rompre avec le passé?

Tout d'abord, nous montrerons que l'artiste se doit de produire et non de reproduire, comme en témoigne l'histoire littéraire qui est négation de canons et production de nouveautés. Toutefois, nous montrerons par la suite que le modèle demeure un idéal pour l'artiste qui permet lui-aussi de produire de la

nouveauté et qui est inhérent au langage littéraire. Enfin, nous verrons que l'artiste est moins celui qui « a des modèles » que celui qui « est un modèle », en ce qu'il dispose d'une capacité à « révéler » et non pas à « faire » de nouvelles choses.

L'artiste se doit de produire et non de reproduire. L'histoire littéraire semble bien, comme l'affirme Valéry, s'inscrire dans un mouvement qui nie les canons, qui « fait autre chose » et qui dit de manière originale.

Le propos de Valéry s'inscrit tout d'abord dans une histoire littéraire fondée sur une négation des modèles en les dépassant et produisant, en cela, des nouveautés, tant dans les propos que par les innovations formelles. W. Marx, dans L'Adieu à la littérature, témoigne, par son observation synoptique des siècles littéraires, des mouvements de dévalorisation et de survalorisation de la littérature qui demeure sans cesse en crise, qui n'est que réfutation suivie de ce que le siècle précédent avait produit. Il affirme ainsi : « la plus belle littérature est celle qui se dit adieu ». Ainsi, à l'instar de Valéry, il montre que la capacité à nier les canons produit une littérature des plus belles, une nouvelle littérature.

Dès l'Antiquité, les poètes disposent en effet de modèles, en ce qu'ils sont inspirés par les Muses, filles de Mnémosyne. Ce mythe de l'inspiration produit une négation de celle-ci par de nombreux auteurs. Valéry, par exemple, contestera cette fureur poétique et ses modèles. L'époque baroque et romantique nient toutes deux les modèles formels imposés par le classicisme littéraire, inconvertie entre autres, par N. Boileau dans L'Art poétique, affirmant ainsi : « Il n'est point de serpents ni de monstres odieux, qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux ». L'« art imité », fondé sur la mimesis antique, prend pour modèle la nature humaine et permet à l'artiste de produire. Les unités du théâtre (temps, lieu, action) encadrent ainsi la production théâtrale mais seront rapidement mises en cause, comme le montre la « bataille de Hernani », opposant Anciens et Modernes. Molière mettra souvent à mal l'unité de lieu et Beaumarchais contestera la bienséance

dans Le Mariage de Figaro. Au siècle des Lumières, les codes narratifs sont aussi mis à mal par Jacques le Fataliste, par exemple, chez Diderot, dont le personnage s'adresse directement au lecteur. Puis, la crise des canons désigne aussi la crise du langage poétique, chez Valéry et Mallarmé, cette autre le « Nous » exprimé par Valéry dans le catalogue. ~~Elle~~ Elle désigne une « crise du vers », où « le monde est une nouvelle matière qui attend le poète », comme l'affirme Paul Claudel. La nature n'est plus un modèle de perfection, elle est soumise à une écriture qui a pour projet d'empoisonner le monde dans un nouveau langage. Enfin, les modèles semblent bien remis en cause au XIX^e siècle puis au XX^ème siècle, chez Céline ou plus tard avec le Nouveau Roman, qui réfute un modèle de réalisme parfait, remettant en cause les pouvoirs de la littérature à dire le réel.

Valéry, au delà d'inscrire la négation des modèles au coeur de l'histoire littéraire, la présente comme une « chose grave ». En quoi le modèle justifie-t-il un quelconque péril par l'artiste. Il semble tout d'abord que l'imitation, ~~et~~ qu'implique la mimésis, peut conduire l'artiste à la déraison vaine car la perfection formelle est impossible. C'est le processus que révèle Balzac, dans Le chef-d'oeuvre inconnu. En oubliant que le modèle de perfection formelle faut oublier à Frenhofer son humanité et la vanité de son art, le conduisant autant à la mal qu'à la mal de son oeuvre. Autrefois, si cette conception semble extrême, le modèle peut aussi conduire aux lieux communs, vecteurs de généralité et de banalité chez le lecteur. Flaubert fustige les lieux communs avec son Dictionnaire des idées reçues ou Baudelaire, qui invite à produire une beauté irrégulière qui émane du travail de l'alchimiste transforme la « boue » en or ». La beauté est un bien, par Baudelaire, un idéal, ~~mais~~ un modèle mais qui toutefois présente une irrégularité qui tranche avec le modèle de beauté classique immuable. Dans Essais critiques, R. Barthes explique que le plaisir du texte provient d'une friction entre une partie « rugueuse » et « polie » du texte, un « studium » et un « punctum ». Le texte « de jouissance » à la différence du « texte de plaisir » est ~~en~~ produit par le « punctum », qui produit une lecture

IMPRIMERIE NATIONALE – 2024-12-PF 018 751

Copie anonyme - n°anonymat : 706130

Emplacement QR Code

Code épreuve : 259 | **Nombre de pages :** 10 | **Session :** 2025

Épreuve de : Dissertation littéraire

Consignes

- *Remplir soigneusement l'en-tête de chaque feuille avant de commencer à composer*
- *Rédiger avec un stylo non effaçable bleu ou noir*
- *Ne rien écrire dans les marges (gauche et droite)*
- *Numéroter chaque page (cadre en bas à droite)*
- *Placer les feuilles A3 ouvertes, dans le même sens et dans l'ordre*

inattendue, car non produite par un lecteur spécifique.

Enfin, l'artiste original semble donc être celui qui « fait autre chose ». Dans quoi réside cette originalité ? Elle semble s'inscrire d'abord dans la capacité de l'auteur à « déconstruire » les mythes, les lieux communs. Dans Voyage au bout de la nuit, Céline déconstruit la « historia magistra vitae » de la Grande Guerre à travers la scène de retrouvailles, sur des lits d'hôpital, entre Bardamu et Princhard. La désillusion de ces deux personnages vis-à-vis de la guerre met à mal un modèle patriotique de l'engagement fidèle des soldats envers la patrie. En cela, l'artiste produit bien quelque chose de nouveau, et met à mal le modèle, du fait qu'il ne partage pas un mythe commun à une société. L'originalité demeure aussi dans la capacité de l'artiste à aborder de nouveaux thèmes, qui ne l'étaient pas auparavant. Dans La Disparition, G. Pérec aborde l'inabordé, la mort de sa mère dans des camps de concentration. Il parvient à raconter un drame personnel, en usant le matériau qu'est le langage, par une innovation formelle : l'écriture sans la lettre « e ». Cette innovation formelle confère alors à l'écrivain une forme d'originalité, certes, mais une liberté qui lui permet dans le même temps de produire en « dire » nouveau, d'exprimer l'inabordé. Cette refonte des modèles de la langue littéraire elle-même permet aux poètes, par exemple, d'explorer de nouvelles potentialités du langage, comme Cendrars, dans Dix-neuf poèmes élastiques, où le mètre de chaque vers, à la manière d'un élastique, se tend et se rétracte, dévoilant des pans

du monde différents, comme dans le poème « Journal ».

L'histoire littéraire est ainsi faite de mise en cause des modèles et les artistes sont ceux qui produisent et qui ne reproduisent pas, car le modèle est généralité en puissance. Le travail de l'artiste est alors de « faire quelque chose », de refaire le langage et dire l'inabordé. Toutefois, P. Valéry, lui-même, dans Ego Scriptor, affirme qu'il y a deux grands artistes : celui qui donne aux lecteurs ce qu'ils aiment et celui qui leur apprend à manger ce qu'il n'aime pas. Ainsi, celui qui « donne » au lecteur « ce qu'il aime », est bien celui qui écrit à partir de modèle, d'un champ de connaissances partagées, en terrain d'entente. Il est donc tout aussi légitime selon lui.

Le modèle demeure en effet un idéal par l'artiste et semble inhérent à l'écriture même.

Le « modèle », quel qu'il soit, inspire et guide l'écrivain. Le modèle désigne en effet, des cadres et des règles d'écriture plus ou mais exigeante, mais relève aussi d'un idéal, admiré par l'artiste qui ainsi rend hommage, dans son écriture. Il peut aussi désigner des figures qui ont forgé l'admiration de l'écrivain et que l'écriture cherche à sublimer. Chez M. Duras, dans Un barrage contre le Pacifique, la figure ambivalente de la « mère » révèle à l'auteure une admiration quant à sa persévérance, notamment vis-à-vis des agents du cadastre. Cette admiration, qui s'accompagne, certes, d'une dénégation, produit chez l'auteure un désir d'écriture, fondé sur l'association d'un engagement politique (la question du colonialisme) et un attendrissement sentimental à l'égard de sa mère. Cette « gageure politico-poétique », analysée par D. Denis, révèle que le modèle, en tant qu'idéal admiré par l'écrivain, peut être fertile et produire quelque chose de nouveau. De même, dans Comment j'ai écrit Maravagnie, Cendrars

révèle que Haravagine, figure maléfique et inhumaine d'une part, était, par Cendrars, son modèle d'inconscience et de légèreté qui l'a accompagné dans les tranchées. Le modèle apparaît donc aussi comme une forme d'exhutaire pour l'écrivain, un moyen de survie.

Toutefois, le modèle est aussi un guide pour le lecteur qui ne met pas l'oeuvre en péril, au contraire, mais qui la construit en référence à des lectures instruites. Il semble vain de penser que l'écrivain peut lui seul faire le choix d'avoir des modèles et ainsi d'en empreigner ses oeuvres. Les oeuvres semblent elles-mêmes lues à l'aune de modèles plaqués sur l'oeuvre par le lecteur. C'est ainsi que Hadamer, dans Vérité et méthode, énonce que le lecteur lit une oeuvre à l'aune de « précompréhensions », qui émanent de la lecture d'autres oeuvres, il dispose donc, en tête, de lieu commun, d'« horizon d'attente » (Jauss). Il projette ainsi, dans les oeuvres, des apprentissages formels et culturels qui émanent de lectures antérieures. Toute lecture semble donc informée et culturelle, révélant ainsi que, si l'auteur produit du nouveau à partir d'aucun modèle, ce dernier peut s'imposer à lui, en ce que l'expérience littéraire induit une relation de production d'un sens, par l'auteur et le lecteur. C'est ainsi que P. Bayard, dans Le Plagiat par anticipation, énonce que le lecteur peut entrevoir une forme de plagiat en ce qu'il reconnaît des modèles littéraires empruntés à une époque postérieure à l'oeuvre qu'il est en train de lire. Ainsi, le modèle est inhérent à l'oeuvre lue en ce qu'il émane de l'esprit informé, autant par des oeuvres antérieures que postérieures, du lecteur.

Enfin, il semble que l'oeuvre ne puisse produire un « nouveau » que sur, « ex nihilo », du fait du caractère universel et transmissible du langage. Le langage est en effet le produit d'une transmission culturelle qui s'inscrit dans une temporalité et qui inscrit une oeuvre dans un contexte où tout, ou presque, a été dit. Dans le Contre Sainte-Beuve, Proust énonce que chaque oeuvre, conserve, dans sa synthèse, les « traces persistantes du passé ». Ainsi, le langage est le produit d'un siècle et de l'usage des hommes. La synthèse de l'auteur conserve ainsi ces « traces », qu'il reproduit, bien qu'il dispose d'une vision sin-

-gulière. Si ce « monde d'universalités », selon Arendt, ce « monde-d'en-art », selon Malraux, ou ce « principe d'interdépendance », selon T. d'Aquin, qui parvient à l'artiste peut lui imposer des modèles, ici des schémas synthaxiques, il est aussi un matériau commun aux hommes, qui fait de l'artiste celui qui monte les modèles pour rapprocher, entre eux, des hommes formant ainsi une communauté. Dans Les Grecs ont-ils cru en leurs mythes ?, P. Veyne rappelle la fonction essentielle du mythe et de l'aède, qui véhiculent des modèles allégoriques et des lieux communs en générant ainsi la paix sociale et en étant un véritable guide moral et spirituel.

Ainsi, si l'écriture a ce pouvoir unificateur, l'artiste est responsable de la formation d'une communauté humaine et apparaît alors comme lui-même un « modèle », celui qui parvient, par son œil, non pas à « faire autre chose », mais à « révéler autre chose ».

L'artiste semble enfin être celui qui, aux yeux des hommes, est un « modèle », non plus de perfection, un idéal chimérique, mais en ce qu'il dispose d'une capacité à révéler et non pas « faire » les choses.

L'artiste est d'abord un modèle de contemplation. Son « œil » parvient à modeler le réel, c'est-à-dire à en révéler les modèles et leurs failles. Avant même de choisir à « faire autre chose » et de rechercher l'originalité hors du modèle, l'artiste est un « œil », il dispose d'une vision, c'est-à-dire une certaine différence qualitative dans la manière dont nous parvient le monde, selon M. Proust, dans Le Côté de Guermantes. Cette « troisième personne », chez Balzac, fait de l'artiste un modèle contemplatif, qui parvient ainsi à révéler les choses, à l'instar d'un « miroir de concentration » (Hugo). Chez Hugo, dans Les Travailleurs de la Mer, Gilliatt est un marin qui toutefois, à bien des égards, se rapproche de la figure de l'artiste. Caractérisé par sa grande dextérité et son ingéniosité, il est l'homme qui agit selon des modèles, appris de génération en génération, qu'ils soient d'ordre technique ou culturel. Toutefois, et c'est en cela qu'il se rapproche de l'artiste, il dispose d'un « œil », c'est-à-dire qu'Hugo le définit en tant que « songeur », faisant de lui, dans les îles anglo-normandes,

IMPRIMERIE NATIONALE – 2024-12-PF 018 751

Copie anonyme - n°anonymat : 706130

Emplacement QR Code

Code épreuve : 259 | **Nombre de pages :** 10 | **Session :** 2025

Épreuve de : Dissertation littéraire

Consignes

- *Remplir soigneusement l'en-tête de chaque feuille avant de commencer à composer*
- *Rédiger avec un stylo non effaçable bleu ou noir*
- *Ne rien écrire dans les marges (gauche et droite)*
- *Numéroter chaque page (cadre en bas à droite)*
- *Placer les feuilles A3 ouvertes, dans le même sens et dans l'ordre*

un modèle de contemplation.

L'artiste semble ainsi moins « faire autre chose » que « défaire » les choses. L'artiste apparaît comme un modèle de sagesse qui parvient à déceler les modèles du réel, les apparences trompeuses et grossières qui en émanent puis à les questionner. Ecrire, pour l'artiste, relèverait donc davantage d'une mise en énigme du monde, qui mettrait à mal les modèles admis. P. Bénichou, dans Le sacre de l'écrivain, montre que le déclin de l'Eglise a fait de l'écrivain ce modèle d'espérance, de fait car il parvient à « étudier » les questions que suscite le monde telles qu'elles « affleurent dans l'existence ». Il incarne ainsi l'homme qui parvient, par son questionnement des modèles qui composent le monde, à « défaire » les choses plutôt qu'à « faire les choses ». Le lecteur admire en cela un véritable modèle visionnaire.

Enfin, l'artiste est un modèle qui parvient, tout comme la littérature, à reconnaître ses propres failles. Il ne défait pas non seulement les choses, mais les modèles. L'écriture, pour l'artiste, semble donc être l'exhibition d'une faillite, d'une impossibilité, d'une faille personnelle. L'artiste est celui qui n'a plus de modèle, cherche tout de même à « dire ». Dans La place, A. Ernaux écrit : « J'écris peut-être parce qu'on avait plus rien à se dire ». Reconnaissant qu'elle ne partage plus le modèle culturel et sociologique de son père, dans lequel elle a grandi, ni le modèle d'une élite littéraire à laquelle elle appartient dorénavant, elle parvient à écrire cette défaillance de modèle préétabli et sûr. Ainsi, le travail de l'artiste

et de mettre à jour cette défaillance de modèle et de montrer au lecteur que son travail est non seulement de défaire les modèles mais de mettre en œuvre leur vanité. A. Ernaux produit ainsi une écriture neuve, « plate », par l'autosocio-biographie, pour combler cette faillite, cette absence de modèle.

Ainsi, l'artiste est bien, comme l'affirme Valéry, être celui qui produit et non pas qui reproduit. L'histoire littéraire s'inscrit ainsi dans un mouvement de mise en crise des modèles, qu'ils soient des règles d'écriture, des idéaux de perfection ou des modèles incarnés. Toutefois, l'histoire littéraire témoigne dans le même temps d'une écriture d'« hommage », qui reproduit et sublime les modèles, invitant ainsi à comprendre que l'artiste qui écrit vise un idéal qu'il s'incarne dans un modèle et que, de son côté comme du côté du lecteur, le modèle façonne aussi l'œuvre et l'artiste qui l'a produite. Les « modèles » sont alors l'occasion d'un terrain d'entente entre l'auteur et le lecteur qui partage ainsi un langage commun. L'artiste est donc celui qui représente un modèle par la communauté en tant que modèle contemplatif, qui ne « fait » pas le réel mais le « défait », le met en énigme, l'invitant ainsi à être un modèle qui parvient à déconstruire les modèles, à en exhiber la vanité.

IMPRIMERIE NATIONALE – 2024-12-PF 018 751