

| | | |
|-----------------|--------------------------------------|---------------------|
| | BACCALAURÉAT GÉNÉRAL | |
| Série | L | SESSION 2011 |
| Epreuve | LITTERATURE | Durée : 2 H |
| Coef : 4 | Recommandations de correction | 8 pages |

DOCUMENT PEDAGOGIQUE
À L'USAGE
DES PROFESSEURS-CORRECTEURS

1. Remarques générales valables pour tous sujets :

Il serait souhaitable que chaque correcteur utilise l'ensemble de la fourchette de notation, de manière à bien marquer les différences :

- Ne pas hésiter à mettre de très bonnes notes (18, 19...) à des devoirs solides. Tout travail écrit d'un élève de 17-19 ans comporte des maladresses et des insuffisances. On ne peut exiger la réalisation parfaite, celle qui rejoindrait les capacités du professeur correcteur. Il faut se souvenir que dans les autres disciplines les notes excellentes existent.
- Un devoir ne peut valoir de notes très basses (02, 03, 04...) que lorsque les réponses ne sont pas du tout pertinentes, que l'expression reste très défectueuse, et que les connaissances ne sont pas mises en œuvre. Ces notes doivent rester exceptionnelles et être justifiées par des appréciations précises, détaillées, incontestables.
- Une orthographe incorrecte sera sanctionnée avec discernement, dans la limite de 2 points sur l'ensemble de la copie. On retiendra jusqu'à 4 points si la copie manifeste également une syntaxe et un lexique défaillants au point d'altérer la clarté de l'expression. En ce cas, cette pénalisation devra être mentionnée explicitement dans l'appréciation globale. On veillera à ne pas écarter et à ne pas pénaliser excessivement les copies dactylographiées des candidats admis à composer sur ordinateur au titre du handicap.
- On attend du candidat une réflexion perspicace et cohérente sur la question posée plutôt qu'une réponse exhaustive, qui est de toute manière impossible dans le temps imparti.

2. Rappel des 5 critères d'évaluation mentionnés dans le B.O. n° 27 du 04 juillet 2002 :

- La connaissance des œuvres et des objets d'étude au programme ;
- L'aptitude à prendre en compte des problématiques ;
- La clarté, la pertinence et la cohérence des propos ;
- La mise en œuvre de savoirs littéraires et culturels ;
- La justesse et la correction de l'expression.

3. L'analyse de ces 5 critères appelle les observations suivantes :

- a) La réponse doit faire apparaître une idée directrice et témoigner d'une connaissance précise de l'œuvre.
- b) Il ne s'agit pas, pour chacune des questions, d'une mini-dissertation.

On souhaite une entrée en matière brève et efficace, et non une introduction académique. On attend un développement organisé selon une progression claire, et non obligatoirement un développement en trois étapes. De même, si une clôture explicite du développement est attendue, il n'est pas indispensable qu'elle prenne la forme d'une conclusion canonique. Par ailleurs la nature même de certaines questions posées autorise l'emploi de la première personne du singulier.

La réponse à la question de type 1 témoigne de la capacité du candidat à examiner l'œuvre à partir d'un aspect particulier : on attend donc que le candidat soit capable

de rappeler, de situer et de mettre en relation des éléments précis de l'œuvre afin de justifier sa réponse.

Par conséquent la nature et la forme de la réponse ne sont pas prédéterminées : par exemple, le résumé ou le récit d'épisodes est parfaitement légitime dès lors qu'il débouche sur une analyse ou une réflexion et à condition qu'il se limite au strict nécessaire.

Les critères d'appréciation porteront surtout sur le repérage des éléments de l'œuvre (leur exactitude, leur situation, etc.) et la façon dont ils sont mis en relation avec l'ensemble de l'œuvre (y compris pour la question 1) et avec l'objet d'étude pour la question 2.

c) On attend des références précises aux œuvres, sans qu'elles prennent nécessairement la forme de citations. Dans le cas de citations pertinentes, on valorisera les copies. On sanctionnera des inexactitudes répétées qui révèlent une connaissance insuffisante de l'œuvre ; les contresens caractérisés seront sanctionnés plus lourdement. Les copies qui, au-delà de la connaissance précise de l'œuvre, témoignent d'une réelle culture seront valorisées, à condition toutefois que ce savoir soit utilisé avec pertinence par rapport à la question posée.

CONSIGNES DE CORRECTION

BECKETT

Question 1 : En quoi peut-on dire que le personnage de Hamm est au centre de la pièce de Beckett, *Fin de partie* ?

PISTES POUR LE TRAITEMENT DU SUJET

On attendra, sans viser l'exhaustivité, toute remarque montrant que le personnage est au centre du jeu aux différents sens du terme.

1. Hamm est au centre du jeu dramatique : il occupe une place centrale sur le plateau : son handicap le rend statique. La place et l'organisation des personnages autour de lui en font un centre. Le personnage est obsédé par la volonté de placer son fauteuil au centre, même s'il doit se contenter d'un à peu près : « je suis bien au centre ? » (pp. 40-41).

Hamm est le maître du jeu. Il orchestre la parole et les silences. Il oblige les personnages à dialoguer avec lui ou à se taire. « Clov : A quoi est-ce que je sers / Hamm : à me donner la réplique » ; « J'ai avancé mon histoire (Un temps.) Je l'ai bien avancée. Demande-moi où j'en suis ».

2. Hamm est au centre des jeux de pouvoir : il donne des ordres (« Prions Dieu »), use de violence verbale (« Enlève-moi ces ordures ! Fous-les à la mer ! », p.36). Il est un tyran, celui qui nourrit, qui affame : « Hamm. - Pourquoi ne me tues-tu pas ? / Clov. - Je ne connais pas la combinaison du buffet ». Il menace de cadenasser le couvercle des parents. Il oblige Nagg à l'écouter en exerçant un chantage. Cette position manifeste son orgueil et son égocentrisme. Il détient un pouvoir de vie et de mort sur les autres personnages.

3. Hamm s'arroge le rôle principal et se met en scène :

a- comme acteur : « à moi. (un temps) De jouer » (p. 14) ; quand il exagère sa diction (« Je me fâââchais », p.71) ; quand il répète le vers de Baudelaire et se corrige (p. 109). En général, tout emploi du lexique théâtral.

b- comme romancier : c'est un cabotin qui commente sa propre création (« Joli ça (...) Un peu faible ça », p.70).

On valorisera :

- la présence de citations.
- la perception du paradoxe : le personnage se veut au centre, mais se trouve dans une situation de dépendance sous plusieurs aspects
- la prise en compte de la dimension clownesque du personnage
- la sensibilité aux différentes références littéraires, implicites et explicites (Shakespeare, Pascal, Baudelaire ...)

On pénalisera :

- l'absence de références précises, notamment aux didascalies internes et externes
- des copies qui se limiteraient à l'analyse de la situation spatiale du personnage.

Question 2 : Qu'est-ce qui se défait dans *Fin de partie* ?

On attendra, sans viser l'exhaustivité :

1- Ce qui se défait, **c'est une humanité qui apparaît en miettes** : le délabrement et l'infirmité gagnent les personnages, accablent les corps ; les valeurs et les espérances sont mises à mal : la famille déborde de haine et de rancœur, la foi est annihilée (« Le salaud ! Il n'existe pas »), le monde est évoqué comme « l'autre enfer ». L'opacité et le vide du temps entraînent les personnages vers le néant.

2- Apparaît également la destruction **du cadre traditionnel du théâtre** hérité de l'Antiquité et du classicisme : la nature et la composition des personnages, la construction de l'action, le propos, la visée de l'œuvre ne répondent pas à une tradition et apparaissent en rupture par rapport à celle-ci, voire comme sa dérision volontaire.

3- Ce qui se défait enfin dans *Fin de partie*, c'est **le rapport au sens**. L'œuvre ne cherche pas à signifier : le langage en faillite refuse de dire quoi que ce soit de sensé et de suivi : il ressasse les mêmes mots et formules vidés de signification : les « mots [...] ne savent rien dire » (pages 106-107); en ce sens, elle est caractéristique des années 1950-1960, période où les formes traditionnelles sont mises en question et où les utopies, les « idéaux » (page 23) et les espérances sont rendus opaques par l'après-guerre et la guerre froide.

On valorisera :

- les copies qui étudient les trois aspects de la réponse
- les copies qui comportent des citations précises
- les copies qui témoignent d'une capacité à mettre en lumière la nouveauté et l'originalité du théâtre de Beckett, et la rupture qui s'y opère par l'adéquation entre la forme et le fond (mise en scène de l'absurde)
- les copies qui examinent le sens du verbe « se défait ».

On pénalisera :

- les copies qui se présentent comme une énumération de destructions livrée sans analyse.

QUIGNARD / CORNEAU

Question 1 : Quelle est l'importance de la cabane de M. de Sainte Colombe dans le roman et dans le film *Tous les matins du monde* ?

PISTES POUR LE TRAITEMENT DU SUJET :

On attendra, sans viser l'exhaustivité :

1- C'est un lieu proche de la nature, fruste et retiré : dans le roman la cabane a été construite « dans les branches d'un grand mûrier » ; le film nous la montre au fond du jardin (Marin Marais et Madeleine doivent passer dans la végétation pour l'atteindre). M. de Sainte Colombe la nomme sa « vorde », qui évoque un lieu naturel et non une habitation (p.20).

2- C'est le lieu de l'intimité, où M. de Sainte Colombe joue sans crainte d'être entendu et jugé (p.36) et, pensant à sa femme morte, retrouve son fantôme : « J'ai confié ma vie à des planches de bois grises qui sont dans un mûrier ». Dans la cabane il retrouve l'amour et la musique, et le film fait d'ailleurs un gros plan sur la sculpture qui orne la viole de gambe. Cet aspect secret est bien mis en valeur par le traitement de la lumière : on ne voit guère l'intérieur si on est dehors, car la fenêtre n'est qu'« un petit créneau » dans le roman (p.94). Le film montre qu'on ne voit pas non plus l'extérieur quand on est dedans, à cause des volets qui laissent juste filtrer le jour. Les scènes de nuit sont magnifiées par le clair-obscur dû à la lumière d'une chandelle.

3- C'est le lieu de l'inspiration, de la création et de la transmission, dont la présence structure les deux œuvres et qui manifeste l'évolution des rapports entre le maître et l'élève. Marin Marais ou M. Caignet se glissent sous son plancher pour écouter. Et surtout, quand M. de Sainte Colombe y fait entrer Marin Marais, c'est qu'il l'accepte comme élève. Puis il le chasse de la cabane - sous une pluie battante dans le film - quand il ne veut plus de lui. Et il l'accepte à nouveau des années après : la phrase « Je cherche les regrets et les pleurs » est comme un sésame qui lui ouvre la porte seulement entrebâillée dans un premier temps.

On valorisera :

- La présence de citations pertinentes.
- Les copies qui montrent que dans le film l'intérieur est filmé comme un tableau de Georges de La Tour.
- Les copies qui s'interrogent sur la raison pour laquelle M. de Sainte Colombe utilise le terme de « vorde » pour désigner sa cabane.
- Les copies établissant une relation entre la cabane et la bière, la viole, la barque ou encore un lieu sacré, un sanctuaire ; plus généralement, qui auront perçu la valeur symbolique du lieu.
- Les copies qui remarquent le traitement solennel de la transmission dans le film.

On pénalisera :

- L'absence de toute référence précise aux deux œuvres.
- Une description sans réflexion sur la fonction de la cabane.

Question 2 : En quoi la perte et l'art sont-ils intimement liés dans le roman et dans le film *Tous les matins du monde* ?

PISTES POUR LE TRAITEMENT DU SUJET

On attendra, sans viser l'exhaustivité :

I- Le roman et le film sont structurés par la perte.

1- **Le roman s'ouvre sur la mort de Mme de Sainte Colombe.** M. de Sainte Colombe perd sa femme, puis sa fille Madeleine, enfin Mme de Sainte Colombe ne vient plus le visiter et il a peur de mourir sans avoir transmis ses œuvres à un disciple qui en serait digne. Le maître éprouvera tout au long de sa vie la douleur lancinante de la perte de sa femme. C'est aussi par des renoncements (au monde, au bonheur ordinaire) que l'artiste s'accomplit.

2- **La perte de la voix de l'enfance**, qui exile Marin Marais de la chantrerie ; son entrée dans la puberté est vécue comme une déchéance. Parce que M. de Sainte Colombe a été ému par le récit de Marin Marais, il le garde comme élève.

3- Dans les deux oeuvres, Marin Marais conquiert la gloire et il **a perdu ses illusions** : le courtisan passant ses nuits – durant trois années – sous la cabane de M. de Sainte Colombe a compris que la musique ne se réduit pas au succès mondain, ni au plaisir du roi. Pour la leçon véritable qu'il prend enfin avec son maître, il joue sur la viole de la femme qu'il a brisée, et reconnaît que la musique est faite pour les « les regrets et les pleurs ».

4- Le film, parce qu'il accorde plus d'importance au personnage de Marin Marais, le présente dans le prologue **souffrant d'une autre perte**. Il est un vieux musicien de cour au faite des honneurs, mais convaincu d'avoir manqué sa vie en n'étant qu'un imposteur, n'ayant cherché et récolté que le néant, c'est-à-dire la gloire. Un gros plan sur son visage dévasté dramatise la honte de n'avoir pas été à la hauteur de son maître. La suite du film est un retour en arrière qui rappelle que les événements évoqués appartiennent à un passé révolu.

II- L'art fait perdurer les traces de ce qui a été perdu sans retour.

1- La musique est une quête orphique chez M. de Sainte Colombe. Dans le premier chapitre du roman, *Le Tombeau des Regrets* est composé après la mort de Mme de Sainte Colombe : le roman s'ouvre à la fois sur la mort de l'être aimé et sur l'évocation d'une œuvre qui exprime la douleur du deuil mais aussi la puissance du souvenir et la force de l'amour. La première apparition de Mme de Sainte Colombe se produit alors que le veuf interprète le *Tombeau des Regrets*, après avoir rêvé qu'il séjournait dans l'eau, qui serait alors la métaphore des enfers.

Le nouvel Orphée se voit intimer le silence par l'ombre souriante, qui disparaît ;

restent alors une gaufrette grignotée et un verre à demi plein, M. de Sainte Colombe peut voir de nouveau sa femme. Mais la séparation entre les époux reste irréversible : ils ne peuvent se toucher, et en souffrent. Mme de Sainte Colombe parle avec douleur de son absence de corps chaud et vivant, les apparitions ne semblent pas pouvoir être commandées par le désir poignant des époux. La musique suscite les apparitions, sans combler la perte éprouvée. Elle affirme la puissance du souvenir, mais ne fait pas sortir les ombres des enfers.

2- Sans avoir la même dimension orphique, la pièce pour viole *La Réveuse* permet à Marin Marais d'évoquer le souvenir de Madeleine, aussi bien quand il joue dans la cabane avec M. de Sainte Colombe, qu'à Versailles, dans la dernière séquence du film.

3- La peinture représentée par le tableau de Baugin assure la même fonction : commémorer la première apparition de Mme de Ste Colombe et rappeler son souvenir.

4- Mais l'art peut exister indépendamment de la perte : la musique de cour, pur divertissement, apporte les honneurs et la fortune.

Le peintre Lubin Baugin revendique l'art comme activité lucrative.

On valorisera :

- La présence de citations pertinentes
- L'attention portée au drame de la mue
- Les copies qui ne se limiteront pas à la musique mais prendront en compte la peinture.
- La mise en relation du mythe d'Orphée et de motifs qui lui sont liés (la poignée de l'épée de M. de Sainte Colombe représentant le nocher infernal, les œuvres comme *La Barque de Charon*, la barque elle-même)
- La perception des différences séparant la fin des deux œuvres.

On pénalisera :

- L'absence de toute référence précise aux deux œuvres.
- L'absence de mise en relation de la musique et des apparitions de Mme de Sainte Colombe.