**Méthodologie de la dissertation littéraire**

**1-** Vincent Jouve écrit dans *L'Effet-personnage dans le roman*, 1992 : *« […] l'identité du personnage ne peut se concevoir que comme le résultat d'une coopération productive entre le texte et le sujet lisant. Le roman n'a pas, à lui seul, les moyens de donner une représentation globale du personnage. »*

***A.* Analyse du sujet :**

Selon Vincent Jouve, les apports théoriques les plus intéressants sur le personnage sont à mettre au compte de la narratologie d'inspiration structuraliste, donner du personnage une définition strictement fonctionnelle qui le constitue en un composant du système narratif. Les formalistes russes avaient ouvert la voie (Vladimir Propp en 1828, *Morphologie du conte,* relevait des fonctions pour les personnages de contes merveilleux), réduction du personnage à un support de fonction, repris à la même époque par des théoriciens comme Viktor Chklovski, *« Gil Blas n'est pas un homme, c'est le fil qui relie les épisodes du roman, et ce fil est gris ».* (+ Todorov, anthologie). Roland Barthes, Philippe Hamon, c'est une conception immanentiste du pers, on va chercher le pers uniquement dans le texte. Qu'un être de papier, (Paul Valery), strictement réductible au signe textuel. C'est là qu'intervient Vincent Jouve, cette approche immanentiste, si productive qu'elle soit pour tout regard technique sur l’œuvre littéraire, ne résiste pas dès que l’œuvre est étudiée en matière de communication :  «*la vraie position, la seule qui puisse apporter une lumière sur l'oeuvre romanesque : qu'est ce que le personnage pour le lecteur ? »*, part de la lecture impulsée par la lecture du texte : lecteur « réel », et le lecteur « virtuel », posé à l'horizon de l’œuvre (théoricien du lecteur : Wolfgang Iser, Umberto Eco). Personnage déterminé par position du lecteur par rapport au texte. L'efffet-personnage analysable, construire un appareil capable d'en rendre compte.

**A. Formes et enjeux du sujet :**

Faire le lien entre les deux phrases qui composent le sujet. Ces liens sont de différentes natures, entre la conséquence et la cause : parce que, 2ème phrase, que 1ère. Nous avons de la première à la seconde passage de la construction restrictive à la construction pleine. Opposition entre coopération productive dont parle la première phrase, à l'incomplétude « à lui seul ». Idée d'une complémentarité entre le roman à lui seul et l'activité du sujet lisant de l'autre. La citation concerne l'insuffisance des moyens romanesques qui ne peuvent pas être exhaustifs en eux-mêmes et collaboration active de celui qui lit avec son expérience/attentes/repères. Coopération-interprétative – Umberto Eco, *Lector in fabula*.

**3. Problématisation :** *Quelles sont alors les part respectives des déterminations internes au texte et de l'apport du lecteur dans cette coopération productive ?*

**Le plan**

1. **Une « coopération productive » reposant sur une nécessaire complémentarité entre le texte romanesque et le sujet-lisant**

**a)** Les manques dans la caractérisation de tout personnage romanesque (inutilité de quelques détails, crainte d'ennuyer...) personnage lacunaire.

**b)** Les blancs,  « trous », Wolfgang Iser, les portraits incomplets, les paroles et pensées lacunaires, le devenir toujours partiel d'un personnage

**c)** Nécessité de la coopération productive : cs du caractère fictionnel de l'oeuvre, la *suspension volontaire de l'incrédulité* (Coleridge), recourt à l'expérience vécue, le principe de l'écart minimal, référence à l'*Encyclopédie du sujet lisant* (Umberto Eco), référence à un ou plusieurs inter-textes.

1. **Mais une coopération déjouée par l'excès ou le défaut de caractérisation**

a) Des déterminations fortes du texte dans le cadre de personnages « ronds », (Edward Morgan Foster, *Aspects of the novel*, 1927), des personnages dotés d'une grande épaisseur psychologique (personnages balzaciens par exemple).

b) Au contraire, il existe des personnages « plats », construits autour d'une seule idée (Kafka)

c) Trouble apporté à la coopération productive par l'usage de la première personne.

1. **Une part sans cesse redéfinie du texte et du sujet lisant**

a) Une coopération mise en question depuis la naissance du moderne (*Jacques le fataliste*), mise en abyme (*Les Faux Monnayeurs*), questionnement du roman sur sa propre jeunesse

b) Dit et non-dit, dosage, recherche de familiarités et d'étrangetés.

**Introduction standard :**

1. *Facultatif : amorce*
2. formuler le sujet
3. formuler une problématique
4. annoncer le plan

*Introduction,* Le personnage du roman a ce signe particulier qu'il est constitué de mots, ceux qu'il tient et ceux qui sont tenus sur lui, différent du personnage de théâtre qui est incarné par un acteur sur scène. Dans l'effet-personnage dans le roman, Vinvent Jouve fait de l'activité du lecteur à partir du texte le principe de construction du pers romanesque *« l'identité du pers... »*, la notion de coopération empruntée à Umberto Eco nous signifie que le texte ne fonctionne pas tout seul, c'est une machine paresseuse qui a besoin de l'apport de celui qui lit. *Quelles sont alors les parts respectives des déterminations internes au texte et de l'apport du lecteur dans cette coopération productive ?* On pourra montrer dans un premier temps l'évidence de cette complémentarité dans cette représentation du personnage romanesque, cependant soit par excès soit par défaut, le personnage peut déjouer cette coproduction. Part sans cesse redéfinie du sujet-lisant.

2 - *« Quelque soit l'attitude du romancier face à ses personnages, il fournit sur eux des renseignements multiples que son lecteur tout à loisirs rassemble : le roman le plus 'objectal', multiplie les points de vues même s'il se refuse à les coordonner. Au théâtre, il n'y a que le progrès de l'action qui propose un principe de clarté et qui puisse engendrer un sens : le personnage se présente comme une somme d'indices et de repères – ses actes et ses dires – qui ne sont perceptibles que de l'extérieur. »* Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, 1994.

1. Analyse du sujet :

**A. Contexte**

Attentif au titre de l'ouvrage d'où est extrait le sujet, qui entre dans un rapport d'opposition avec le sujet, le sujet évoquant le personnage de théâtre « normal », par opposition à la crise du personnage, par opposition au personnage de roman.

**B. Forme et enjeux du sujet**

Le sujet repose sur un *distingo*, c'est-à-dire logiquement l'art de séparer ce qu'on confond d'habitude, au nom de l'unité du personnage, on pourrait confondre le mode de réception du personnage de théâtre et roman. Le personnage tel qu'il se construit dans les deux cas. Le *distingo* refuse d'assimiler le personnage indifféremment des genres et développe donc une antithèse des personnages en fonction de leur générique. Il faudrait dégager les fondements de cette antithèse, d'abord du pluriel et du singulier. Il y a les personnages du roman, un monde de personnages, qu'il oppose au pers « type » du théâtre. Opposition entre les modes de construction, le romancier est placé face à ses personnages, Mauriac : le romancier et ses personnages, alors que de l'autre il n'est pas fait mention de l'auteur dramatique, peut être parce que le personnage de théâtre résulte d'une coopération (metteur en scène, acteur, auteur). Et l'opposition des point-de-vue, multiple dans un roman, Robert Abirached use de la concession en évoquant des contre-exemples éventuels, le cas extrême du roman qui présenterait ses personnages d'un point de vue extérieur (Steinbeck, *le roman « le plus objectal »*), enfin, autre concession, la notation de l'éparpillement des points-de-vues, mais il y a multiplicité des points de vue, donc un langage de la complexité et de la multiplicité. A l'inverse, le personnage de théâtre est présenté comme univoque au nom d'une évidence. Il n'est pas présenté, il *se présente*. Il n'existe aucune médiation qui lui donne une histoire, une profondeur, une ambiguïté, il répond à un principe de clarté, simplicité, à la construction d'un sens. L'opposition de statut, le personnage de roman est saisi comme une fin en soi, est ce à quoi concourt romanesque, une multiplication de point-de-vue, une extension à l'ensemble du roman. Il n'y a aucune zone qui le délimite, il est tous le roman. Son importance se mesure à son effet de son absence (est-il possible de faire un roman sans personnage ? Malgré les critiques qu'il a subit, Nathalie Sarraute). Dans le théâtre, il est au service de l'action, renoue avec la notion aristotélicienne, des personnages *agissants*, que le progrès de l'action qui propose la notion clarté, dit Robert Abirached, inversement, il n'y a que le piétinement de l'action qui propose opacité. Une pause narrative peut servir à décrire, commenter, éclairer un personnage de roman alors qu'une immobilisation dramatique, (mutisme, pétrification, inertie), ne pourra rendre un personnage de théâtre que plus obscure. L'opposition des modes de réception, une appréhension différente de la part du public : le personnage du roman oblige à une collaboration de l'imaginaire du lecteur, travail sur la base du texte en utilisant son imaginaire, expérience. Met en relation les renseignements qui lui sont fournis pour proposer une image mentale du personnage. Le public du théâtre, activité de perception : il voit et entend ce qui se passe sur scène et est convié à un travail herméneutique. On ne lui communique que ce qui est fait et dit de l'extérieur, sans avoir accès à leur pensées ou passé, motivations. La parole du personnage de théâtre doit être efficace, servir l'action, avec des actes de langage proliférants (injonction, ordre, etc). Le personnage ne se définie que par les signes extérieurs qu'il fait, qui doivent être interprétés de façon imminente : temps de l'urgence. C'est donc l'enjeu du *distingo* que de travailler sur ces critères d'oppositions.

**C. Problématique :** *Les personnages de roman et les personnages de théâtre se distinguent et s'opposent selon la relation qu'établie avec eux leur auteur, selon leur mode d'élaboration, cette relation est-elle indépassable ?*

**Plan**

1. **L’opposition des pers selon les genres**
2. **Mais des points de jonction du personnage romanesque et théâtral**
3. **Des brouillages perceptibles dans les deux genres**

*Introduction*, Le personnage est étymologiquement un « masque », cette appellation théâtrale et métonymique semblerait valoir pour le roman puisque le personnage de fiction porte le même nom dans les deux cas, et pourtant, il convient de distinguer les personnages de romans & de théâtre, c'est que nous propose de faire Robert Abirached, dans son œuvre *La crise du personnage dans le théâtre moderne* , **+ *citation du sujet,*** (**pb**) *Les personnages de roman et les personnages de théâtre se distinguent et s'opposent selon la relation qu'établie avec eux leur auteur, selon leur mode d'élaboration, cette relation est-elle indépassable ?* On peut souscrire à cette distinction forte entre les deux genres, il existe néanmoins des points de liaisons entre les personnages de romans et le personnage de théâtre. Il appartient au destinataire de déterminer pleinement la figuration du personnage, dans le roman comme au théâtre.

3- Marivaux écrit dans ses *Serments indiscrets*, *« On n'écrit presque jamais comme on parle »*.

**A. Contexte**

Citation extraite d'un seuil, un avertissement, la préparation à la lecture d'une pièce de théâtre, il s'exprime ici en tant que préfacier et non en dramaturge. Mettre en relation les différents genres pratiqués par l'auteur. Auteur de théâtre, réfléchit sur la possibilité de la lange au théâtre, texte écrit pour être dit. Il n'ignore pas non plus les incidences sur le roman, possibilités de l'oral dans les romans. Chroniqueurs aussi de son temps, qu'il a rendu compte dans ses journaux et s'est inspiré dans ses œuvres.

**B. Formes et enjeux du sujet**

1. Propos moraliste, pronom indéfini, présent gnomique, négation, participe de la rhétorique de l'écriture moraliste, distingue l'écrit et l'oral et les déclare étrangers l'un à l'autre. La formule paraît évidente, propos qui coule de source mais remettre le propos en situation. Cette différence entre l'écrit et l'oral ne fait pas l'objet d'une étude profonde au 18ème siècle. Beaumarchais reviendra sur cette question du style dans la préface du Mariage de Figaro.
2. Une négation modalisée. En apparence, le propos nie de manière quasi-absolue la possibilité d'écrire comme on parle, détaché de la parole de l'énonciateur, en réalité on compte des indices de modalisation dans le propos. Un adverbe est corrigé par un autre, possibilité d'exception à la règle, un doute par rapport à ce qui est affirmé. « presque jamais », sert à réviser l'énoncé à la hausse, on y tend. Paradoxalement, « à peine », révise l'énoncé à la baisse. « on », pronom personnel et indéfini, renvoie à une situation d'énonciation, la formule semble rendre de l'oralité. Anonyme. Le premier « on » ressemble à un pronom personnel, parle de l'habitude, et s'en détache dans le second « on », attraper le ton de la conversation quand on parle.
3. Une formulation polysémique, on peut s'attacher aux deux verbes : le verbe parler est intransitif, mais le verbe « écrire » ne l'est pas. Distinguer l'emploi absolu de l'intransitif. N'importe quel texte, s'agit de l'ambition, d'un projet difficile, élever l'écrit au niveau d'un oral naturel, et non pas d'une dévaluation, relâchement. Écrire n'est que l'activité de l'écrivain et non de l'écrivant (Roland Barthes). Question d'écrivain et de dramaturge, dès lors le verbe parler se colore de plusieurs sens. Dans le théâtre *« comme si c'était vrai ? »* (Claudel).
4. L'expression apparente d'un regret, expression d'une déception, il semblerait que le dramaturge exprime l'impossibilité douloureuse de retrouver par écrit ce qu'on peut appeler le naturel, vivacité, vérité de l'oral. L'écrit fige et pétrifie à la différence de l'oral qui est vivant. A moins qu'on ne déplore le détachement de l'oral par rapport à la richesse de l'écrit. Constatation d'un appauvrissement. Dans la loi énoncée par Marivaux l'énonciation d'une fatalité tragique du langage, le choc douloureux de la liberté de l'oral contre les nécessités et contraintes de la chose écrite et imprimée, figée pour toujours. La formule n'en reste pas moins équivoque. Est-elle seulement le constat d'une impossibilité, ou révèle-t-elle une aspiration déçue (il serait souhaitable d'écrire comme on parle), pose un nouveau problème de la légitimité de l'entreprise. Moins en somme une affaire d'acceptabilité que de vraisemblance. Marivaux ne s'arrête pas aux codes de la vraisemblance.
5. Formulation d'un idéal. Marivaux glisse ici contre la loi commune son propre art qui parviendrait à écrire comme on parle, = manifeste esthétique. Parvenant à capter le ton de la conversation, le dramaturge s’enorgueillit de réussir à écrire comme on parle (héritage italien). Application immédiate, par écrit, d'une exception individuelle puisque cette formule semble oral, tirée d'un constat de conversation : rythme de la respiration. Marivaux réussirait en acte ce qui s'accomplit trop rarement. Le mot est une défense de l'art de la conversation par l'écrit. Relève le défit en soulevant la difficulté. *« La difficulté de réussir ne fait qu'ajouter à la nécessité d'entreprendre. »*

**C. Problématisation**

*L'équivalence recherchée de l'écrit et de l'oral est-elle concevable et même souhaitable, ne relève-t-elle pas d'une entreprise tragique, à la fois nécessaire et impossible ?*

**Plan :**

1. **Différences évidentes écrit / oral**
2. **Réparation littéraire de cet écart, présence d'une voix dans l'écrit et des codes oraux**
3. **Variations possibles selon l'histoire, le genre, et la réception**

*Introduction :* On fixe tardivement au 18ème siècle les modalités de transcriptions de l'oral dans l'écrit, ces règles typographiques s'imposent lentement, et on ne sait pas encore rendre compte de ce qui est dit dans un texte. C'est dans ce contexte nouveau de réflexion sur l'oral que Marivaux réfléchit sur l'écart entre langue écrite et orale. Différence presque absolue : *On n'écrit presque jamais comme on parle*. Le propos fait force de loi avec le pronom indéfini « on », sa négation quasi-radicale à la manière des moralistes, son présent... mais c'est en dramaturge que Marivaux s'exprime ici, conscient de la difficulté d'écrire un texte qui permette à des personnages de parler sur scène. On sent un regret, l'expression d'une recherche : l'auteur aspire à trouver le ton de la conversation, à rendre par écrit ce que l'on dit par oral. On sent une impossibilité et un souhait, que l'auteur pourrait exceptionnellement réaliser. « presque jamais » l'exempterait, et Marivaux marquerait sa singularité. *Problématique + Plan :* La différence irréductible de l'oral et de l'écrit = évidence, mais le propre de la littérature, cs de cet écart, cherche à le réparer par différents moyens. La différence entre écrire et parler varie donc selon un certain nombre de données relatif à l'histoire, genre, réception.

*Théories des genres*

*Qu'est-ce qu'un genre littéraire,* Scheffer