

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.

INDICATIONS DE CORRECTION

Objets d'étude : les réécritures ; le roman et ses personnages : visions de l'homme et du monde.

QUESTION

On exigera une réponse ordonnée, faisant effectivement référence aux textes. On pénalisera une énumération décousue.

On ne saurait exiger des remarques stylistiques vraiment *approfondies* ; mais – il s'agit de réécritures – on saura valoriser les copies qui, en la matière, seront les plus pertinentes. En outre, des jugements de valeur qui feraient apparaître que la qualité d'écriture du texte B est supérieure à celle du texte A seraient valorisés.

On n'attendra évidemment pas un développement. Celui qui va suivre est à l'usage des correcteurs. Bien que non exhaustif, il vise à couvrir un champ suffisant pour pouvoir envisager diverses possibilités de propositions que l'on pourra rencontrer d'une copie à une autre. En même temps, on souhaite ici donner de la matière, pour faciliter la correction des travaux d'écriture, en particulier celles du commentaire et de l'invention.

L'organisation de la réponse relève du choix du candidat.

On insistera plus ici sur les variations que sur les ressemblances – ces dernières étant plus faciles à envisager pour les candidats.

Le corpus présente deux textes de première rencontre, deux autres consacrés à une dernière rencontre.

Les textes A et B donnent à lire un « coup de foudre ». On attendra sinon cette expression, du moins semblable considération. « Ce fut comme une apparition » confère clairement cette dimension au passage de *L'Education sentimentale*, que l'on trouve dans l'extrait de *Mémoires d'un fou*, mais avec beaucoup moins de force : « Je me retournai. [...] Je baissai les yeux et rougis. [...] » « Comme elle était belle, cette femme ! » est une notation d'une platitude qui contraste avec l'expressivité de l'ouverture du texte B, dans lequel le coup de foudre est immédiat, et gouverne la construction de tout le texte, alors que dans *Mémoires d'un fou* il est, en quelque sorte, dilué, donc moins expressif.

Et, **quant au regard, s'il figure dans les deux passages, il structure entièrement celui de L'Education sentimentale.** On ne saurait ici développer l'étude de ce point essentiel, sous peine d'alourdir ces indications. Mais on attendra qu'il soit pris en compte par les candidats. Dans le texte A, le regard est moins structurant. On peut néanmoins trouver des points communs avec le texte B : la gêne du « je » ressemble à celle de Frédéric Moreau : « Je baissai les yeux et rougis » fait écho à, par exemple : « il fléchit involontairement les épaules ». En

outre, on rapprochera la brève notation du texte A : « je vois encore cette prunelle ardente sous un sourcil noir se fixer sur moi comme un soleil. » de l' « éblouissement » qui, lui, est amplement mis en œuvre dans le texte B. Et le regard porté est, dans les deux cas, mis en évidence par le même verbe et le jeu des pronoms, mais avec une inversion notable : « Elle me regarda. », dans le texte A ; « il la regarda. » dans le texte B.

C'est que **la rencontre, dans L'Education sentimentale, est tout entière concentrée en un lieu, en une durée brève. Alors que, dans l'autre texte, de « la grève » on passe au « repas de midi » dans une « auberge ».** On attendra que ce point essentiel soit au moins noté, et c'est pour partie ce traitement du temps et de l'espace qui assure la supériorité du passage de *L'Education sentimentale*. Et on pourra peut-être espérer une remarque : le texte A note à peine l' « embarras ». Alors que le texte B progresse dans le même mouvement, si l'on peut dire, que son personnage masculin, fort embarrassé, qui se livre à une approche indirecte de l'objet du désir, à une stratégie improvisée. Ainsi : « il fit plusieurs tours de droite et de gauche pour dissimuler sa manœuvre ; puis il se planta tout près de son ombrelle, posée contre le banc, et il affectait d'observer une chaloupe sur la rivière. »

Et, ici, contrairement au texte A, de même que le jeune homme n'a pas d'emblée regardé, de même le croisement des regards, et la première parole, ne viendront qu'à la fin du texte. Et seuls quelques mots du personnage féminin soulignent ce moment, que le texte A inscrit dans une durée, d'abord par l'échange verbal, et encore par : « Elle parlait lentement : c'était une voix modulée, musicale et douce. »

Le personnage masculin, dans le passage de L'Education sentimentale, bénéficie donc d'un traitement autrement plus élaboré que dans l'extrait de Mémoires d'un fou. Dans ce dernier texte, hormis l'exclamation « Comme elle était belle, cette femme ! », presque rien. Dans le texte B, va s'imposer un désir d'appropriation, par l'interrogation et l'énumération : « Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé ? Il souhaitait connaître les meubles de sa chambre, toutes les robes qu'elle avait portées, les gens qu'elle fréquentait ; » Le regard du jeune homme était captif de ce qu'il regardait ; désormais, il tente de captiver – capturer – l'image de l'autre, sans y parvenir. Il s'agit de tout « connaître ». On ne peut ici développer, et on n'exigera pas, évidemment, que les candidats le fassent : on résumera en disant que la sensualité du désir est suggérée (la « chambre ») ; que l'envie de possession s'étend pour culminer en désir d'absolue possession : « et le désir de la possession physique même disparaissait sous une envie plus profonde, dans une curiosité douloureuse qui n'avait pas de limites. »

Quant au personnage féminin, il est, dans les deux passages, l'objet d'un portrait. Mais le texte A le reporte en fin de texte, alors que, dans le texte B, il est constitutif de l' « éblouissement », du coup de foudre. Ici encore, c'est la différence entre un écrit de jeunesse et un texte abouti. Quant à Mme Arnoux, ce que l'on développe ici n'a pas à l'être dans les copies, mais les éléments essentiels devraient, au moins pour certains d'entre eux, être convoqués, afin de confronter ce portrait avec celui du personnage féminin du texte A. Sans être une véritable *ekphrasis*, le portrait de Mme Arnoux est peint à la manière d'un tableau. Mais il retient seulement les traits significatifs, portés par le point de vue interne, allant là où le regard du jeune homme se pose, au fil de ses déplacements. Cette captation du regard et par le regard opère une sublimation. La légèreté, soulignée par la fluidité et le mouvement, va dominer : la texture en « mousseline » de la robe, qui « se répandait à plis nombreux » ; plus encore, l'image des rubans « qui palpaient au

vent derrière elle. ». Mais, à la légèreté, les couleurs ajoutent la pureté : l'air « bleu » et les rubans « roses » forment une alliance Et la lumière nimbe constamment le tableau, jusqu'à la transparence, accentuant l'impression d'irréalité : « cette finesse des doigts que la lumière traversait. ». Les lignes courbes, plus suggérées que dénotées, viennent ajouter à la légèreté la douceur, complétant la sublime pureté de l'ensemble. En outre, elles contribuent implicitement à cette « sidération », ce regard captivé, donc captif, qui ne peut ni ne veut se détacher, pris en quelque sorte dans l'orbe de ce qu'il contemple. (Ainsi, le « large chapeau de paille », les volutes des rubans palpitants, la coiffure en « bandeaux noirs », les « grands sourcils », la robe « tachetée de petits pois ».) Mais l'idéalisation se teinte de sensualité : « cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille ». **Dans le passage de *Mémoires d'un fou*, le portrait, évidemment plus maladroit, anticipe néanmoins certains traits de celui du personnage féminin du texte B** : « les cheveux noirs », les sourcils « arqués ». La finesse, la légèreté, la pureté : « elle était mince et fine, on voyait des veines d'azur serpenter ». La lumière est implicitement évoquée : « comme veloutée avec de l'or ». Mais Il s'agit de « sa peau [...] ardente », ce qui nous mène au traitement de la sensualité, qui est tout autre, insistant : « cette gorge brune et pourprée » ; trop insistant, sans doute : « une expression mâle et énergique à faire pâlir les beautés blondes [...] ». Et, ici, la « robe de mousseline blanche » annonce directement, certes, celle de mousseline « claire » du texte B, mais c'est pour insister sur « les contours moelleux de son bras. »

Enfin, il faut parler de la présence dans les deux textes d'un objet – un vêtement – dans les deux cas essentiel à la construction de la scène : le manteau, « charmante pelisse », le « châle ». Ici encore, on constate une différence de traitement : le châle est un véritable catalyseur de la rencontre, le coup de foudre, subit, est aussi subi, et c'est l'objet qui, soudain, provoque et autorise cette rencontre. Alors que, dans le texte A, le personnage féminin, ayant « vu », prend ensuite l'initiative. On valoriserait, en outre, toute remarque sur les objets dans le texte B : ombrelle, panier, chacun ayant sa fonction.

Tout ce qui précède s'est construit avant tout par l'énonciation et le point de vue. On exigera que ce point soit au moins noté. Dans le texte B, la rencontre est expressive d'abord parce qu'elle est constamment donnée à lire à travers un regard, celui du jeune homme, et que c'est la focalisation interne qui est ici prédominante, et porte l'expressivité. Alors que le jeune Flaubert avait choisi le « je » dans *Mémoires d'un fou*, les pronoms personnels « il » et « elle », dans le passage de *L'Education sentimentale*, permettent toutes les nuances, et, sans doute, donnent à cette scène l'exemplarité et l'universalité qui manquent dans le texte A.

Il est peu probable que l'on trouve des remarques sur la **double lecture** qu'autorise le passage de *L'Education sentimentale*, mais on saurait les apprécier à leur juste valeur : ce texte est aussi à lire comme la mise à distance, la subversion d'un topos. On ne développe pas ici.

Ceci nous mène vers les textes C et D.

Il faudra avoir remarqué que le texte d'Aragon est une réécriture par transposition (autres choix d'écriture, autres visées, autre époque, autres personnages), **et par citations**. Le narrateur est explicite : « C'est incroyable, parfaitement insensé, dans un moment pareil, de ne pouvoir faire autrement que de penser à Frédéric Moreau, à Mme Arnoux. » Il faudra donc s'attacher aux analogies, que l'on ne développe pas ici, en particulier en ce qui concerne le paragraphe qui

s'ouvre par : « Elle a arraché ce voile blond, elle passe les doigts dans les cheveux qui se défont. [...] ». Quant à la forme, dans les deux textes le discours direct est présent, mais l'énonciation est fondamentalement différente, on n'insiste pas ici.

Car **ce sont surtout les différences qui devront être étudiées, et la qualité de cette étude permettra de faire le départ entre bonnes et moins bonnes copies.**

Chez Flaubert, les « adorations » développées par Frédéric Moreau pour « la femme qu[e Mme Arnoux] n'était plus » sont – avec toute l'ironie flaubertienne – empreintes de stéréotypes, de même que l'échange au discours direct. La gestuelle est du même ordre. Bref, tout exprime le « ravissement » de Mme Arnoux, et montre un Frédéric « presque défaillant ». Mais les raisons sont clairement énoncées d'emblée : les « cheveux blancs » sont « comme un heurt en pleine poitrine ». « Pour lui cacher cette déception, il se posa par terre à ses genoux, et, prenant ses mains, se mit à lui dire des tendresses. » Chez Aragon, le geste est retardé, c'est une autre manière de le mettre en évidence. La réaction du narrateur n'est pas explicitée comme chez Flaubert, mais l'ellipse lui confère une forte expressivité : « Mon dieu, mon dieu. Est-ce possible ? C'est terrible, comme ça, tout d'un coup. »

Et il faudra avoir remarqué que le texte de Flaubert en vient à une attitude du personnage masculin – annoncée par le « heurt » ressenti – que l'on ne retrouve pas chez Aragon. Frédéric Moreau, après être passé par une « convoitise plus forte que jamais, furieuse, enragée », cède à « une répulsion, et comme l'effroi d'un inceste. » Et à la « crainte [...] d'en avoir dégoûté plus tard. », véritable « embarras ». Une formule devrait être notée : Frédéric – qui « arrivait à croire ce qu'il disait ». – pense agir « tout à la fois par prudence et pour ne pas dégrader son idéal ». Chez Aragon, « ce bras nu, ce bras d'enfant, toujours, dont j'ai le souffle coupé » est un des signes textuels les plus évidents de l'amour : « jamais elle n'a été plus belle ». Et – toute copie devra avoir noté ceci – la révélation même du temps enfui et du vieillissement produit une réaction à l'opposé de celle de Moreau : « cela lui donne une autre douceur du visage que la dureté des cheveux noirs et lourds... ». **La présence d'un troisième personnage** chez Aragon, qui « s'impatiente » a pour effet de mettre en évidence le sentiment amoureux, de le confronter à l'urgence, de souligner le désarroi : « Je ne lui avais pas demandé, quand elle a dit *c'est un fou* : « Et tu l'aimes ? », Il n'y avait pas besoin. ». Et encore : « La voiture là-bas démarrait avec une brutalité de fauve. Je ne suis pas si sourd. ». Et, ainsi, au tranchant « Et ce fut tout » de Flaubert, s'oppose : « « Et je me suis caché les yeux dans les mains, pour ne plus voir que l'oubli. Les cendres chaudes de l'oubli. ». Aragon met en évidence le désespoir de son personnage.

On comprend donc que, **chez Aragon, le personnage masculin a une évidente primauté, qu'il faudra avoir perçue** : l'énonciation à la première personne confère à ses états d'âme une importance majeure. La narration flaubertienne appliquait aux émois de Frédéric une ironie absente ici. Certes, les deux personnages masculins s'interrogent, mais plus encore chez Aragon, où le questionnement est permanent. La scène est écrite de manière à faire osciller le personnage entre la certitude et le fantasme : « [...] est-ce que je n'ai pas rêvé tout ça ? ». La mise en abyme, par intégration du texte flaubertien, complexifie encore ce jeu : « incroyable », « insensé ». Car, à l'évidence, cette réécriture se constitue en jeu, mais non gratuit, dont les enjeux sont la « mémoire » et « l'oubli ». Si l'on fait fi des différences, on pourra au moins espérer des remarques sur le fait que le poids du temps, souligné par le motif des cheveux dans les deux textes, fonde véritablement les réactions des personnages.

Quant au personnage féminin, dans les deux cas, il est à l'évidence à la fois moteur de l'action et cause des états du personnage masculin : il survient, montre ses cheveux, en coupe une mèche, s'en va... On ne développera pas ici la caractérisation de Mme Arnoux, tout aussi distanciée que celle de Frédéric Moreau. Les copies qui l'auraient distinguée de celle de Blanche seraient valorisées : à l'attendrissement de Mme Arnoux, au pathos qui la caractérise, s'oppose, chez Blanche, la fermeté – qui a bien sûr pour fonction de mettre en relief l'émoi du narrateur. Elle « explique ». « Elle dit : « tu as des ciseaux... », et ce n'est pas une question. Personne comme Blanche ne fait à la fois la question et la réponse ». Et encore : « elle me les demande, feint de me les demander » ; « elle les prend elle-même ». Certes, Mme Arnoux coupait « brutalement, à la racine une longue mèche », mais c'était pour souligner le pathos, comme l'« Adieu » qui l'accompagnait.

Ainsi, dans les deux textes, passé et présent se rencontrent. Avoir envisagé le traitement du temps serait valorisé. C'est, chez Flaubert, le temps de l'horloge qui aura mené à la dernière étape de cette ultime rencontre, un temps qui dure – trop, aux yeux de Moreau, ce que manifeste le passage : « Onze heures sonnèrent. [...] Enfin, l'aiguille ayant dépassé les vingt-cinq minutes » Puis, c'est dans une soudaine accélération que se succèdent le geste symbolique, le dernier regard de Frédéric, par la « fenêtre », sur le « fiacre ». « Et ce fut tout. » constitue, à l'image du coup de ciseau de Mme Arnoux, le coup de ciseau de Flaubert qui clôt la rencontre, et tranche les illusions et, pour paraphraser un essayiste, le « mensonge », romanesques. Chez Aragon, le mouvement textuel est placé sous le signe de la brièveté, de l'intensité, de l'urgence. Urgence incarnée par le « klaxon », par l'autre, dehors, qui attend. Le bruit du moteur, sa « brutalité de fauve » expriment la violence subie, quand la dernière formule de Flaubert manifestait l'inanité de cette « éducation sentimentale ».

COMMENTAIRE

On jugera recevable tout projet de lecture cohérent. On pourra même admettre une organisation du devoir fondée sur le mouvement du texte, dès lors qu'elle évitera le juxtalinéaire et la paraphrase.

On recevra, voire on valorisera, en fonction de leur pertinence et si elles n'envahissent pas le devoir, des références au texte de Flaubert : il s'agit ici d'une réécriture.

Plusieurs points ont été développés dans les indications pour la réponse à la Question, à laquelle on renvoie donc, en la matière. On ne s'étonnera pas de retrouver néanmoins ici des éléments empruntés à ces indications.

Quel que soit le plan retenu, les candidats devront s'intéresser à la spécificité de l'énonciation : monologue intérieur, récit, se mêlent en **une rétrospection pourtant sans cesse actualisée** : dès le début, se succèdent un passé composé, un plus-que-parfait, un présent. : « est-ce que je n'ai pas rêvé tout ça ? J'avais un peu bu. J'ai beau la voir ». L'étude des temps verbaux devrait contribuer à mettre en œuvre – tout comme il y contribue dans le passage – le traitement de la durée : objective, subjective.

D'autant plus subjective que cette rencontre est d'emblée placée sous le signe de l'**ambiguïté** : « est-ce que je n'ai pas rêvé tout ça ? ». Une allusion au titre serait ici bienvenue : « Blanche » est, pour citer Flaubert, « comme une

apparition », à la fois irréelle et présente. Mais « apparition » avant tout dans un espace subjectif, celui de l'intériorité du narrateur : car « l'oubli » du titre **et la « mémoire »**, **structurent les sens et l'expressivité**, dans une constante incertitude : « si on la compare avec la mémoire... mais si on la compare avec l'oubli... » ; ou encore des formulations telles que : « C'est incroyable ».

Pourtant, cette rencontre se déroule, le discours direct, annoncé par le verbe déclaratif au présent, l'impose très vite au lecteur et au personnage masculin : « Elle m'explique : « Je [...] ». On attendra donc la compréhension de ce point : **une rencontre inattendue donne lieu au surgissement hors de l'oubli, de l'amour incarné, avant de l'y replonger – peut-être** : « Et je me suis caché les yeux dans les mains, pour ne plus voir que l'oubli. Les cendres chaudes de l'oubli. »

On a signalé la **fonction symbolique du troisième personnage**, celui qui, dehors, attend ; de l'objet, le « klaxon » – qui se substitue, dans cette réécriture, à l'appel du sieur Arnoux. « Le klaxon a encore appelé, au dehors, parce que c'est un klaxon. ». Le constat d'évidence vise à connoter une fatalité, mécanique, incompréhensible. **Le temps objectif place ainsi la perception et la durée subjectives sous le signe de la précarité, de la fugacité, de l'urgence, puis de l'irréversible** : la « brutalité de fauve » de la voiture, puis ses « phares » qui s'imposent au regard, signent la fin de la rencontre. C'est ainsi que cette apparition, ce retour puis cette perte, sont un véritable choc.

Mais c'est la réécriture même du texte de Flaubert, en ce qu'elle a ici d'explicite, qui porte l'expressivité de ce « coup de foudre », si l'on prend le terme au sens d'un choc fulgurant, et qui en étend le sens : elle fond le passé et le présent. Et, bien plus, elle fond la réalité et la fiction.

On exigera la prise en compte de ces aspects dans **la caractérisation des personnages**. Mais on n'attendra évidemment aucune remarque sur le questionnement que soulève ce texte – et l'œuvre – à propos de ce qu'est l'écriture et de ce qu'implique l'acte d'écrire.

Le personnage du narrateur est évidemment à étudier, et aussi dans sa relation à l'autre – c'est cette rencontre qui construit sa caractérisation. Donc, on admettra l'étude successive de chaque personnage, mais on valoriserait toute tentative qui saurait relier au lieu de séparer.

Au début, le **regard** (« Je la regarde ») mène immédiatement à une **méditation morcelée** sur « mémoire » et « oubli », et la comparaison (« si on la compare ») met en relief un apparent, mais signifiant paradoxe dont on n'exigera pas l'exacte compréhension. En revanche, une formule comme : « Un visage lisse encore. Voilà la différence : autrefois je n'aurais jamais pensé *encore*. », dans laquelle « *encore* » est en italiques, devrait être prise en compte. Mais c'est surtout l'**incertitude** croissante du narrateur qui devra être remarquée : « je ne sais » ; puis son extrême **surprise** devant l'inattendu, exprimée par l'interrogation : « Qu'est-ce qu'elle fait ? », **sidération durable** – plus bas : « Est-ce possible ? » ; puis, encore : « Je ne comprends pas. » ; et encore : « C'est incroyable, parfaitement insensé », qui ouvre sur la référence directe « à Frédéric Moreau, à Mme Arnoux », encadrée par deux **citations** du texte de Flaubert.

On l'a dit dans les indications pour la Question, le geste est retardé, préparé, et ceci exprime la **stupéfaction passive**, et croissante, du narrateur : « Elle a porté sa main à sa tête. Qu'est-ce qu'elle fait ? / Elle a arraché ce voile blond [...] ; puis le jeu expressif autour des « ciseaux » (question de Blanche, commentaires...) Outre les modalisations, l'ellipse sera employée, lors de la découverte des cheveux

blancs : « J'ai vu. Mon dieu, mon dieu. Est-ce possible ? C'est terrible, comme ça, tout d'un coup. ». Puis, au moment du geste crucial, ce sera la substitution du texte de Flaubert, après la suspension : « Je ne comprends pas. Alors elle les prend elle-même. ... *Elle défit* [...] ». Au moment du départ, même jeu : à la première citation succédait l'ébahissement, impuissant : « ne pouvoir faire autrement ». A la dernière citation succède encore un constat d'**impuissance** : « Je n'ai pas reconduit Blanche à la porte, je n'ai pas soulevé le rideau de la fenêtre. ». **Le passé composé, employé ici, l'est, dans le texte, fréquemment pour signifier cette passivité : le narrateur n'agit pas. Il est un regard, sidéré. Et la phrase exprime plus structurellement encore le trouble passif de ce regard, par la juxtaposition, voire l'asyndète ; par le rythme haché, et irrégulier, par les suspensions récurrentes, comme par les interrogations.**

En outre – et, ici encore, on renvoie à la réponse à la Question, c'est la **caractérisation du personnage féminin qui assume une fonction structurante et expressive. Que le narrateur ne puisse agir est mis en relief par contraste** avec l'attitude de Blanche. Ce sont ses gestes qui mèneront à l'immobilité finale du narrateur : « Elle a eu un geste inattendu » ; « Elle a arraché » ; « elle passe les doigts ». **Non seulement les gestes lui appartiennent, mais le temps, la connaissance peut-être, là où le narrateur, lui, ne comprend pas, et, à coup sûr, le langage.** Un passage, qui serait à commenter en détail, est significatif : « elle sait qu'il y a des ciseaux [...] elle [...] feint de me les demander avec ce geste agité de la main, de quelqu'un qui ne dispose pas de son temps [...] elle les prend elle-même ». Et, pour aller plus loin quant au langage, c'est Blanche qui s'exprime au discours direct, pour « expliqu[er] », au début ; puis, et proleptiquement, signaler l'urgence : « « Tu l'entends, tu l'entends ? Il s'impatiente [...] » » ; pour signifier la survenue du geste capital, et le commentaire souligne que **tout savoir, comme tout pouvoir, est ici symboliquement incarné par ce personnage, lui-même incarnation des fatalités de la mémoire et de l'oubli** : « Elle dit : « tu as des ciseaux... », et ce n'est pas une question. Personne comme Blanche ne fait à la fois la question et la réponse ». Enfin, le « Non » final, sonne comme un couperet.

Et, si Blanche parle, le narrateur ne le peut. Au début, « Je pourrais demander », écrit-il, mais sa véritable demande restera tout au long **demande informulée, parce qu'informulable, demande amoureuse condamnée** d'emblée par l'autre, dehors, et par Blanche elle-même. D'où, parmi d'autres, cette fonction des citations que les meilleures copies évoqueront peut-être : **à un discours impossible se substitue le discours d'un autre, Flaubert ; et cet autre discours ne dit, bien sûr, que l'impossibilité, l'« Adieu » à ce qui a fait retour du fond de la tentative d'oubli. C'est pourquoi, figé, le narrateur, à la fin, en appelle à l'oubli.** C'est pourquoi il ne veut plus entendre – ni Blanche, ni Flaubert : « Je ne suis pas si sourd » signifie dans un même temps sa compréhension du fait que l'amour est impossible – il y a dehors, une « brutalité de fauve », métonymique – et, par antiphrase, ce désir d'oubli, que « je me suis caché les yeux dans les mains » confirme, en cruelle opposition avec le « Je la regarde » du début. Mais c'est l'amour qu'a écrit ici Aragon. Et ce désir d'oubli définitif, dans l'expressivité de la dernière phrase, nominale, à la fois s'affirme : « les cendres », et se nie : « chaudes ».

DISSERTATION

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

On valorisera une intelligente utilisation du corpus. On attendra d'autres références, mais sans en exiger en nombre, les appuis textuels de chaque candidat étant bornés à ses acquisitions en classe, aux éventuelles lectures cursives indiquées par son professeur, et, le plus souvent, à un nombre restreint de lectures personnelles. On saura juger de la pertinence de ces appuis par leur degré d'adéquation aux arguments proposés.

A cet égard, on ne donnera ici que quelques exemples, sinon, ces indications seraient par trop alourdies. En ce qui concerne le corpus, les indications pour la « Question » donnent des éléments, à réinvestir On ne développera pas davantage les arguments : on rappellera seulement quelques pistes essentielles.

On valorisera bien entendu toute copie qui s'intéressera à la polysémie des termes, voire en ferait un élément structurant : quel sens donner à « modèle » ? Référence ? que l'on cherche à imiter ? Idéal ?... A « dépasser » ? surpasser ? Aller au-delà de ? Laisser derrière soi après avoir atteint ?...

Il est des réécritures qui ne prétendent pas surpasser leurs modèles, et on souhaiterait voir convoqués pastiche et parodie. Les deux relèvent peu ou prou du jeu, et toujours de l'exercice de style. Le pastiche est, on le sait, prioritairement l'imitation d'un style. Le plaisir de lire peut être au rendez-vous, mais le pastiche n'existe que par référence à un hypotexte, sans lui, son intérêt serait faible. Il est rare qu'il ne reste pas dans l'ombre du chef-d'œuvre dont il s'inspire. Proust s'est adonné à la pratique du pastiche, de Balzac, Flaubert, et bien d'autres (*Pastiches et mélanges*). Mais son grand œuvre reste *A la recherche du temps perdu*. Quant à la parodie, sa visée toujours ludique, parfois satirique, et ses modalités d'écriture en font une transformation et une dégradation volontaire de l'hypotexte, ou du genre qu'elle caricature ainsi. On songe à l'OULIPO, aux *Fleurs bleues* de Queneau (qui pourrait être employé ailleurs car sa richesse dépasse, certes, la seule dimension parodique), aux réécritures des fables de La Fontaine, ou, par exemple, à Dumas, avec *La Cour du roi Pétaud*, travestissement de *Henri III et sa cour*. On apprécierait des allusions au burlesque, à l'héroï-comique (Boileau, *Le Lutrin...*), deux procédés majeurs de la parodie.

On admettrait ici des allusions aux traductions, du moins à certaines, celles qui – contestables ou non – refusent la lettre mais dans le but de respecter et mettre en valeur l'esprit et le style : Giono et Melville ; Nerval et Goethe ; Baudelaire, Mallarmé, et Poe...

Cependant, dépasser – et souvent pour le surpasser – un modèle peut être l'une des visées d'une réécriture. Molière écrivant *Dom Juan* cherche à faire mieux, sur le théâtre, que ses concurrents, dont il se démarque. Et Thomas Corneille réécrivant Molière veut corriger une vision du personnage qu'il désapprouve, et, pour cela, il faut tenter de dépasser le modèle. La *Phèdre* racinienne utilise à son profit Euripide et Sénèque. Molière a lu Plaute...

Ainsi, plus largement, on peut penser que toute réécriture implique une émulation – quand bien même elle resterait implicite – voire, parfois, une rivalité explicite. Maupassant écrivant *Une vie* rend hommage à Flaubert, son maître, mais songe-t-il à rester en retrait ? Voltaire citant, déformant, reprenant par contre-pied

tel passage du *Discours* de Rousseau dans son article « Homme » le conteste, et, à l'évidence, se veut plus convaincant et persuasif. La réécriture peut donc être la critique d'un contre-modèle (Voltaire encore, dans sa « vingt-cinquième lettre sur les pensées de M. pascal »...)

On peut, en outre, évoquer ici la réécriture dans l'œuvre même d'un seul auteur. La lecture du corpus montre que le texte tiré de *L'Éducation sentimentale* s'inspire d'un hypotexte, et le surpasse. On pourrait en dire autant si l'on compare la première *Éducation* et la deuxième, tant il est vrai que cette dernière est supérieure à l'ébauche. Quand Flaubert écrit à Louise Colet : « Quelques retouches que l'on donne à cette œuvre (je les ferai peut-être), elle sera toujours défectueuse », il a plus que raison : la deuxième éducation est radicalement autre. On admettra – à condition que soit alors précisé le sens à donner à « modèle » – que soit fait allusion aux brouillons d'écrivains, exemple même de la volonté de mieux faire, et qui sont assez souvent envisagés en classe, en seconde, dans le cadre d'un autre objet d'étude, mais aussi en première, dans celui des réécritures. On acceptera donc aussi des exemples tels que les notes détaillées de Zola, qui, souvent, constituent une véritable première écriture. De même, l'autobiographie peut être convoquée : de la « Préface testamentaire » à l'« Avant-propos » des *Mémoires d'outre-tombe* ; du manuscrit de Neufchâtel à la version définitive qui ouvre les *Confessions*. Ici, ou ailleurs dans le devoir, on pourra aussi songer, entre autres exemples, au lac de Bienné dans les *Confessions* et dans les *Rêveries*.

On ne développera pas davantage, si ce n'est pour signaler que, à un moment ou un autre de la réflexion, seront admises – voire valorisées, si elles sont employées avec précision, et ne tournent pas au délayage – des allusions aux « querelles » littéraires, et, singulièrement, à celle des Anciens et des Modernes.

Mais tenter de dépasser, dans le sens de « surpasser », n'est pas le but essentiel d'une véritable réécriture : réécrire, c'est faire œuvre originale, c'est écrire. *Un roi sans divertissement* est une œuvre nourrie d'une vision apparemment pascalienne de l'homme et du monde (titre et formule finale, qui le complètent, semblent le confirmer). En réalité, malgré la citation, c'est sa vision de l'ennui et du divertissement que livre Giono, non celle de Pascal. De la même manière, il réécrit plusieurs mythes, on a pu faire allusion, entre beaucoup d'autres, à celui d'Œdipe. L'exemple des mythes est d'ailleurs éclairant, et souvent connu des élèves. Si on en reste à Œdipe, on doit noter l'originalité des propositions offertes au lecteur depuis l'*Œdipe Roi* de Sophocle, jusqu'au roman policier, et jusque chez Robbe-Grillet. Passant d'un genre à un autre, pour ne citer qu'un exemple, *La Machine infernale* de Cocteau est une pièce qui renouvelle ce mythe. On pourra donc attendre que les candidats disent que toute réécriture, si elle est véritablement création, est nécessairement renouvellement, interprétation, et que l'écriture est, tout autant que les sens, obligatoirement différente. *La Curée* n'est pas *Phèdre*, cette « Phèdre moderne » relève d'un autre projet. Même la parodie, lorsqu'il s'agit de Voltaire, dans *Candide*, par exemple, mène à la création, originale, d'une œuvre qui dit tout autre chose que les formes ponctuellement parodiées : romans sentimentaux, libertins..., dans une écriture d'une tout autre qualité. La seule réécriture qui vaille vraiment, c'est donc celle qui s'inspire, certes, mais qui est inspirée : qui dit toujours autrement, et – au moins pour partie – autre chose.

Le corpus, il ne faut pas l'oublier, a été l'objet d'une question dont la réponse aura donné matière à étayer cette dissertation. On ne peut développer ici les multiples appuis qui pouvaient être pris sur, par exemple, le texte d'Aragon : hommage évident à Flaubert, mais aussi, dans tous les sens du terme,

dépassement, et transposition dans un autre monde romanesque, nourri d'une vision singulière de l'humain et du monde. Et peut-être certaines copies auront-elles perçu, dans les deux passages de *L'Education sentimentale*, le jeu flaubertien avec les stéréotypes.

Ceci nous mène au champ de l'intertextualité. Il arrive fréquemment que soient indistincte, et pas seulement dans l'esprit des élèves, la frontière entre réécriture et intertextualité. On admettra que soit convoquée cette dernière notion, mais seulement si elle permet des mises en perspective, où un dépassement en prise avec le propos. C'est que toute création se situe nécessairement dans l'espace littéraire, et s'en nourrit. Tel passage des *Liaisons dangereuses* est une réécriture de (des) *Don Juan*, mais par certains aspects seulement (à l'image de tel autre du *Mont-Oriol* de Maupassant). Mais sans *Don Juan*, probablement pas de *Liaisons*. L'intertextualité souligne donc un point qui pourrait trouver à s'exprimer dans les copies : **qu'elle cherche à dépasser ou non le modèle, toute réécriture lui est redevable, et, dans le désir même de faire mieux, ou dans celui de faire autre chose, reconnaît cette dette**. C'est le cas, de *Naissance de l'Odyssee* de Giono, et, hors du champ romanesque, de La Fontaine devant Esope ou Phèdre. C'est le cas de Ionesco, dont le *Macbett* est à la fois une reprise et autre chose que le *Macbeth* shakespearien, mais, en tout cas, reste un hommage.

INVENTION

On évaluera à quel point le rédacteur aura su tenir compte des consignes et adapter ses choix d'écriture. On sanctionnera donc l'absence de l'application de l'une ou l'autre des consignes : ces indications, qui obligent, sont claires.

Le cadre énonciatif est indiqué : monologue intérieur de Frédéric. Tout non respect de ce cadre, toute adjonction – hors du monologue – de passages narratifs ou explicatifs seraient sanctionnés.

En revanche, sont recevables, à l'évidence, des notations intégrées au monologue, descriptives et autres : il s'agit d'une écriture de transposition. Le texte de Flaubert comporte deux personnages, une gestuelle, un dialogue.

Un critère essentiel d'évaluation sera donc la prise en compte de toutes ces nécessités d'une transposition fidèle.

Mais fidélité n'est pas plagiat, et aucun décalque ne sera toléré. Il mènerait d'ailleurs à du mauvais pastiche.

Néanmoins, si, d'aventure, on rencontrait d'heureux imitateurs, on saurait valoriser.

On valorisera en tout cas tout effort vers l'expressivité.

A l'évidence, l'un des critères essentiels d'évaluation sera la pertinence du propos, qui implique donc une bonne compréhension du texte : on renvoie, pour mémoire, aux indications pour la réponse à la Question. Mais les copies recevables seront celles qui auront su tenir compte de quelques indications flaubertiennes fondamentales, que l'on rappelle, et d'abord : « répulsion », « embarras ». Cependant un devoir qui se bornerait à ces aspects serait jugé insuffisant : Frédéric « arriv[e] à croire ce qu'il di[t]. » Cette indication devrait permettre de moduler, modaliser, donner du fond – et, peut-être, un style – à cette invention ; D'autant qu'elle est complétée par une seconde : il croit agir « tout à la fois par prudence et pour ne pas dégrader son idéal ».

On valorisera donc si, à travers le monologue même, se laissait percevoir l'ethos de Frédéric, et son traitement distancié, ironique, par l'auteur de la copie. Ce qui n'exclut pas l'émotion, comme le montrent les deux citations supra. Mais une émotion pour partie convenue, stéréotypée, comme parviendront peut-être à le suggérer les meilleures copies.

Le traitement du personnage de Mme Arnoux, sous le regard de Frédéric, va évidemment de pair, on n'insiste donc pas.