**Sujet 2 : dissertation**

**Les réécritures, du XVIIème siècle jusqu'à nos jours**

**Selon vous, réécrire, est-ce chercher à dépasser son modèle ?**

**Vous développerez votre argumentation en vous appuyant sur les textes du corpus, ainsi que sur ceux étudiés en classe et sur vos lectures personnelles. Vous pourrez vous intéresser à tous les genres littéraires.**

**2 Propositions : *y intégrer les références de notre programme de l’année***

**Proposition I**

http://www.lemonde.fr/revision-du-bac/annales-bac/francais-premiere/corpus-flaubert-aragon\_1-frde43.html

**[Introduction]**

Une œuvre littéraire se crée rarement *ex nihilo*. Elle est toujours, plus ou moins explicitement, de manière plus ou moins diffuse, le produit d'une ou de plusieurs œuvres littéraires. L'écriture s'appuie, de diverses façons, sur des modèles, textes fondateurs, mythes, ou encore œuvres contemporaines. À cet égard, des récits tels que l'*Odyssée* d'Homère ont connu une descendance indénombrable, et parmi ces enfants, il en est qui le disputent en qualité avec l'œuvre source. Pour autant, le fait de réécrire consiste-t-il à dépasser son modèle ? Il s'agit de s'interroger sur les liens qui unissent l'œuvre originale et sa réécriture. Cette question conduit à réfléchir sur la polysémie des termes : un modèle peut n'être qu'un simple « moule » littéraire, dans lequel l'écrivain ambitionne de refondre une œuvre ; il peut être également un idéal à atteindre, ou à dépasser. Ce verbe, lui aussi, est ambivalent : si dépasser, c'est surpasser, alors l'œuvre source devient une « rivale » ; si c'est, plus largement, « passer outre », « aller au-delà », le texte original s'envisage alors comme un matériau pour créer à son tour. Nous nous efforcerons donc de ne pas faire abstraction de la richesse des enjeux de la question : d'abord, nous verrons en quoi la réécriture peut chercher à surpasser son modèle. Ensuite, nous verrons que la démarche de réécriture n'a pas nécessairement vocation à faire mieux que l'œuvre de référence. Enfin, nous verrons que la véritable réécriture est celle qui devient, à son tour, œuvre littéraire.

**[I. La réécriture peut chercher à dépasser son modèle**

***1. Brouillons d'écrivains, notes, œuvres de jeunesse : un matériau à améliorer]***

D'une certaine manière, de nombreux écrivains se livrent à des réécritures de leurs propres créations. Imparfaites, improvisées, rédigées dans l'urgence, elle peuvent constituer un matériau thématique que l'écrivain reprend, reforge, refond dans une œuvre souvent plus réfléchie et plus ambitieuse. Pour Zola, cette démarche de création structure même son travail d'écrivain. En véritable journaliste et enquêteur, il note à la hâte des phrases entendues ici ou là, les retravaille et les insère dans son roman, pour donner à une scène tout son caractère de vérité. Il s'agit bien ici de partir d'un modèle d'écriture, d'une « genèse », pour l'améliorer. Toutefois, cette démarche n'est pas toujours pensée dès la première version. Baudelaire, par exemple, écrit d'abord un poème versifié intitulé « La chevelure », avant de réécrire son équivalent en prose, « Un hémisphère dans une chevelure ». Il y a dans cette transposition une volonté manifeste de mieux faire ; pour le poète en quête de perfection, le poème en prose devient « la forme par excellence de la poésie moderne et urbaine ». Cette recherche d'amélioration se retrouve chez Flaubert, qui, dans une fiction autobiographique de jeunesse intitulée *Mémoires d'un fou*, évoque sa rencontre avec une femme mariée nommée Élisa Schlesinger. Trente ans plus tard, Flaubert en reprend les éléments principaux pour son roman *L'Éducation sentimentale*. Si l'hypotexte n'avait pas pour vocation première d'être réécrit, il est évident que sa reprise dans une fiction romanesque a gagné nettement en qualité littéraire, en expressivité : le récit au premier degré d'une expérience personnelle est devenu une scène emblématique dans laquelle tous les emportements et la naïveté de l'adolescence sont mis subtilement à distance par un narrateur plus lucide. Se dépasser peut donc être une motivation d'écrivain. Mais celui-ci peut également chercher à surpasser, en les réécrivant, des textes dont il n'est pas l'auteur.

*2. Un modèle littéraire notoire peut susciter une émulation*

Certaines œuvres, plus que d'autres, par leur richesse herméneutique, par leur polysémie, par leur caractère controversé, par leur universalité, sont abondamment réécrits. S'il est difficile de connaître les intentions qui président aux choix de l'écrivain, on peut parfois deviner, quand un modèle et sa réécriture sont d'une même époque, qu'il y a forcément volonté de la part du « réécrivain » de surpasser le texte de référence. Ainsi, quand Molière reprend le *Don Juan* de Tirso de Molina, c'est à l'évidence pour enrichir, donc surpasser la version du moine espagnol : Molière confère à son héros une ambiguïté dont son modèle est dépourvu.Voltaire, quant à lui, déguise plus mal son ambition de rivaliser avec les modèles précédents quand il écrit sa première tragédie, *Œdipe*. Dans une de ses nombreuses lettres contenant la critique de cette pièce, il écrit : « Le respect que j'ai pour l'Antiquité de Sophocle et pour le mérite de Corneille ne m'aveuglera pas sur leurs défauts » ; manière élégante de dire implicitement que sa version s'est attachée à gommer tous ceux qu'il a relevés… Pourtant, même si la réécriture de Voltaire eut, en son temps, un réel succès, elle n'a pas marqué la postérité : l'*Œdipe* de Sophocle reste encore un modèle et une référence ; Voltaire, lui, reste connu pour des œuvres qu'il jugeait parfois mineures (il parle de *Candide* comme d'une « coïonnerie »), mais dans lesquelles il utilise des modèles littéraires sans volonté de compétition. De fait, le désir de faire mieux que l'œuvre réécrite ne saurait être au cœur de la démarche créative : ce n'est pas la vocation de la littérature.

**[II. La démarche de réécriture n'a pas vocation à dépasser un modèle**

*1. Le modèle peut être un motif littéraire ou un style à imiter ou à détourner plaisamment]*

Le texte littéraire peut constituer un modèle au sens de « référence », que certains écrivains s'emploient à imiter pour le seul plaisir du jeu, ou encore pour forger leur propre style, à l'instar des apprentis peintres qui forment leur art en copiant les œuvres des grands maîtres. Marcel Proust a d'ailleurs clairement revendiqué l'intérêt qu'il y avait à pasticher un auteur, et s'est lui-même amusé à cet exercice, en imitant des écrivains célèbres comme Balzac ou les Goncourt. Ce plaisir de raconter « à la manière de… » implique cependant une connaissance du modèle ; le pastiche n'a pas réellement d'intérêt pour le lecteur si le texte imité n'est pas connu de celui-ci. D'ailleurs, ce qui a forgé la postérité de Proust, ce ne sont pas ses habiles mais anecdotiques *Pastiches et mélanges*, mais bien *À la recherche du temps perdu*… que nombre d'auteurs se sont employés par la suite à pasticher à leur tour ! Ainsi, bien loin de chercher à surpasser son modèle, le pastiche en reconnaît la notoriété et l'autorité implicites ; caricaturant les « tics » d'écriture d'un écrivain, il suscite certes parfois le rire, mais, dans le même temps, il met en évidence l'existence d'un style. Le pastiche constitue donc le plus souvent une forme d'hommage. La parodie, assez proche du pastiche dans ses intentions, a un rapport cependant différent avec son modèle. Elle affirme en effet sa visée ludique à travers le détournement comique du texte source. Cette forme de travestissement est très en vogue aux xviie et xviiie siècles. Peut-être cherche-t-elle, dans une époque dominée par un idéal de perfection et de beauté, à désacraliser la littérature, à démythifier des modèles esthétiques, en proposant des versions comiques de « grands » textes. Ainsi, Scarron et son *Virgile travesti*, puis Marivaux et son *Télémaque travesti*, se plaisent à jouer des contrastes burlesques entre un style caractéristique de la littérature héroïque et des situations triviales. L'un comme l'autre aiment non pas à se valoriser par rapport au modèle homérique – ou celui de Fénelon –, mais plutôt à dégrader plaisamment le texte source, connu par un large lectorat. L'autorité du modèle est toutefois, par ce biais, souvent contestée ou écornée, ce qui n'est pas le cas dans certaines formes de réécriture, pour lesquelles le modèle est au contraire une référence dont il faut conserver l'esprit.

*[2. Le texte source peut être une référence dont on veut préserver l'autorité]*

L'écrivain peut se mettre au service du texte qui lui sert de modèle. C'est le cas du traducteur, qui s'efforce de restituer le plus fidèlement possible l'esprit du texte sans en trahir la lettre. Il est ainsi intéressant de comparer différentes traductions, selon les époques, d'un même texte étranger, qui confirment l'idée, s'il en était besoin, qu'une langue véhicule tout un système de valeurs et un contexte historique. Les pièces de Shakespeare, par exemple, sont traduites par François-Victor Hugo dans une langue à la fois outrée et précieuse, une langue qui porte bien encore les marques d'un romantisme pas encore éteint. Les traductions de Déprats, en revanche, témoignent d'une volonté de restituer l'oralité et la vivacité de la langue du dramaturge anglais. Dans un cas comme dans l'autre, il n'y a pas de « vérité » de la traduction, mais juste le souci de se rapprocher au mieux du modèle, de le servir, sans se servir. Certaines œuvres, particulièrement complexes à traduire, nécessitent un véritable travail de réécriture de la part du traducteur. Comment restituer la langue de Joyce et son *Ulysse*, avec ses mots valises, ses sonorités poétiques, ses inventions langagières intraduisibles, ses styles différents d'un chapitre à l'autre ? La traductrice Tiphaine Samoyault fait une véritable réécriture de l'œuvre en créant des néologismes ou des mots valises, tels que les voix « bronzedorées » des sirènes, ou le verbe « glouglousser ». « Traducteur, traître », dit l'adage. Sans doute, mais dans la plupart des cas, la trahison est au service du sens et de la forme, non pour se valoriser par rapport au modèle. De la même façon, quand Fénelon fait une continuation de l'*Odyssée*, il ne cherche pas à surpasser le texte fondateur, mais simplement à combler une ellipse narrative laissée par Homère – le retour de Télémaque vers Ithaque –, dans le but de rédiger un roman didactique afin d'instruire le petit-fils de Louis XIV. Le modèle prend ici encore un nouveau sens, celui de référence morale : l'*Odyssée*, au xviie siècle, donne à voir des héros exemplaires : Télémaque, modèle de piété filiale, Ulysse, chantre de la fidélité… Fénelon ne fait qu'extrapoler, à partir de personnages positifs, qui peuplent déjà l'imaginaire de son jeune élève. Ainsi, le texte réécrit peut n'avoir qu'une valeur de support. Mais la véritable réécriture n'est-elle pas un « dépassement » du modèle, qui acquiert son autonomie ?

**[III. La réécriture cherche avant tout à faire œuvre originale**

*1. L'imitation et la parodie peuvent être créatrices]*

La reprise d'un modèle littéraire peut donner lieu à de véritables créations, qui font œuvre. À la Renaissance, cette démarche d'imitation est même revendiquée par les artistes. Les poètes de la Pléiade se réclament de la poésie des Anciens ou de Pétrarque, sans pour autant céder à l'imitation servile ou au plagiat. Du Bellay, dans *Défense et Illustration de la langue française*, affirme la nécessité d'une « longue et diligente imitation », Émile Faguet emploie le terme d'« innutrition » pour définir une écriture dont le style est irrigué par la culture antique et la Renaissance italienne. De nombreux sonnets de Ronsard et de ses contemporains reprennent ainsi ouvertement des figures de la passion amoureuse, telles que l'antithèse pour exprimer les paradoxes de l'état amoureux, quand ce ne sont pas des *topoï*, comme celui de « la belle matineuse », dont le modèle est un sonnet écrit par un poète italien. Cette démarche d'imitation est incontestablement d'une grande fécondité, et a considérablement enrichi la littérature. On songe ici à La Fontaine, qui « chante les héros dont Ésope est le père », mais dont les *Fables* sont des créations inspirées, intrinsèquement bonnes. Même les détournements parodiques, lorsqu'ils sont intégrés à une œuvre plus large, ou quand ils irriguent subtilement le récit, deviennent autant d'éléments d'édification d'une création personnelle et singulière. Dans *Gargantua*, Rabelais emprunte ainsi souvent à la littérature épique, pour décrire notamment sur le mode burlesque la guerre entre Grangousier et les Pichrocoles. Dans ce cas, le modèle littéraire n'a pas vraiment besoin d'être précisément connu pour légitimer la parodie ; il s'agit surtout pour l'auteur de créer une geste héroïque nouvelle, valant pour elle-même. De même, les contes philosophiques de Voltaire puisent leur inspiration dans des modèles génériques connus : conte merveilleux, roman sentimental… Mais le pastiche ou la parodie ne sont pas ici une fin en soi ; ce sont plutôt des moyens pour servir une argumentation. La réécriture peut, en effet, nourrir une vision singulière du monde.

*[2. Les réécritures nourrissent une vision singulière du monde]*

La plupart des grandes œuvres « absorbent » les matrices littéraires, pour devenir créations à part entière. La vision de l'œuvre source peut alors nourrir la réécriture, qui construit à son tour sa vision propre. *Un roi sans divertissement*, roman de Giono organisé autour du personnage énigmatique de Langlois, emprunte par exemple son titre à un fragment des *Pensées* de Pascal : « Un roi sans divertissement est un homme plein de misères. » De fait, le destin tragique de Langlois, « Roi » confronté au Mal, qui se suicide dans un paysage neigeux, et la phrase de conclusion, reprenant la citation de Pascal sous une forme interrogative, nous conforte dans l'idée que l'œuvre de Giono est nourrie d'une vision pascalienne du monde. Pour autant, la polyphonie du récit, la puissance de la nature, le traitement de la violence, disent toute la richesse du monde de Giono, et non de celui du philosophe du xviie siècle. Dans le même ordre d'idées, quand Zola reprend le modèle tragique de *Phèdre* pour son roman *La Curée*, c'est pour imposer une vision du monde très différente de celle de Racine. Comme dans la tragédie source, la deuxième femme du personnage principal est amoureuse de son beau-fils, issu d'un premier mariage. Cependant, la liaison est consommée, acceptée par ledit beau-fils, et même par le mari ! Cette profonde modification de la trame tragique traduit la dégradation des valeurs sous le Second Empire, dans une société mue par le seul désir de profit et de possession. Même quand la réécriture est clairement assumée comme telle, il ne s'agit pas forcément d'un simple hommage au modèle. Dans *Blanche ou l'Oubli*, une scène fait ainsi explicitement référence à *L'Éducation sentimentale*. On perçoit bien, cependant, à travers des citations du roman de Flaubert, à travers un dialogue fécond et parfois ludique conduisant le lecteur à reconnaître les similitudes et les différences, que la réécriture est ici à l'œuvre non seulement pour déployer une vision du monde, mais aussi pour interroger plus généralement la création littéraire.

**[Conclusion]**

Si le désir de faire mieux, de surpasser le modèle peut susciter le désir de réécriture, il semble cependant que cette motivation ne soit pas centrale dans le champ de la littérature. L'écrivain a le plus souvent le désir de se surpasser lui-même plutôt que de surpasser les autres. Certes, l'écriture est parfois un jeu, et la volonté de montrer sa virtuosité d'écrivain n'est pas toujours étrangère au plaisant exercice du pastiche ou de la parodie, même s'il ne s'agit pas de chercher à rivaliser avec le modèle. Cependant, réécrire, ce n'est pas forcément percevoir le modèle comme un seuil à atteindre, à imiter ou à surpasser : réécrire, quand on est soi-même artiste et non copiste, c'est avant tout faire autre chose, dire autre chose, s'inspirer, mais être inspiré, réinventer, utiliser une matrice littéraire pour donner à entendre une voix nouvelle. Irriguée par son modèle, une réécriture ne se perçoit pas comme un pâle avatar, mais au contraire comme un univers enrichi par des mondes antérieurs. Quoi qu'il en soit, qu'elle cherche ou non à dépasser son modèle, toute réécriture, assumée comme telle, lui reconnnaît implicitement une dette. Sans le modèle, pas de réécriture, même si cette dernière prétend lui être supérieure, et même si celle-ci devient à son tour modèle, hypotexte fécond dans un domaine où toute création, au fond, est une réponse ou un écho à une création antérieure.

**Proposition II**

<http://www.etudes-litteraires.com/bac-francais/2010/corrige-dissertation-l.php#ixzz1oiKlnSdK>

*Ce corrigé a été rédigé par Jean-Luc.*

**Introduction**

**L**a littérature, surtout dans les siècles passés, s’est souvent référée à des traditions ou à des mythes communs : Dom Juan, Faust, Antigone, Œdipe… Le théâtre de l’Antiquité a été abondamment repris. Certains thèmes comme la célébration de l’amour, de la nature, des saisons, la nostalgie du temps qui s’enfuit inexorablement ont inspiré constamment les poètes. Nous pouvons donc légitimement nous demander si reprendre un matériau préexistant, le réécrire, c’est chercher à dépasser son modèle. Quelles sont les motivations de l’écrivain qui puise dans le patrimoine littéraire de l’humanité ? Est-ce un manque de créativité ? d’originalité ? Si les réécritures ont pu, par le passé, être considérées par l’écrivain comme l’occasion de prouver ses mérites, elles sont devenues au fil du temps l’affirmation d’une différence. La réécriture est cependant toujours restée la manifestation d’un désir de progresser.

**[I. Se montrer le meilleur sur un sujet imposé]**

Bien des contresens sur les réécritures proviennent d’une méconnaissance de l’évolution historique de la littérature et du statut d’écrivain. Nous simplifierons volontairement notre vision diachronique selon deux étapes clés :

* le passage de l’oralité à l’écrit,
* la constitution du métier d’écrivain.

À l’origine, c’est une évidence, la littérature a été une mise en forme artistique de la parole. Les premières civilisations ont toutes confié cette expression à des interprètes garants de la transmission du patrimoine commun au groupe. Les prêtres assyriens, aèdes grecs, bardes gaéliques ou finnois, scaldes islandais, griots africains furent d’abord les gardiens des récits fondateurs de la mémoire collective : mythe intemporel sur la genèse du monde, et diverses épopées sur les hauts faits des héros comme des dieux afin de constituer des règles de conduite et l’unité du groupe social. Mais ces conservateurs du sacré ont été en même temps une corporation académique de « diseurs » chargés de perpétuer des règles rythmiques et musicales afin de favoriser liturgie, mémoire et plaisir esthétique. Le recours à l’écrit a modifié fondamentalement les caractéristiques d’une telle littérature : passage du sacré au profane, du collectif à l’individuel, libération des schémas mnémotechniques et de la normalisation, recherche de moyens nouveaux d’expressivité… La deuxième évolution non moins marquante a été l’émergence au cours du XVIIIe siècle du métier d’écrivain. Si jusque-là, les auteurs avaient écrit pour leur plaisir parce qu’ils disposaient d’une fortune personnelle ou avaient pu vivre de leur plume en servant de puissants mécènes, le [siècle des Lumières](http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/lumieres.php), avec les progrès de l’imprimerie, de la distribution des livres et l’augmentation des lecteurs, voit l’écrivain devenir indépendant du pouvoir politique. La conséquence la plus immédiate fut celle de la propriété intellectuelle devenue source de revenus. Ainsi, pendant de nombreux siècles, les thèmes comme les procédés ont été considérés sinon comme un bien commun, du moins comme une source d’inspiration normale. L’épopée, par exemple, s’est perpétuée sans jamais se décalquer tout en respectant son univers conventionnel.

***L’habileté dans le traitement de l’intrigue***

Fénelon a écrit en 1699 [*les Aventures de Télémaque*](http://www.etudes-litteraires.com/bac-francais/2010/corrige-commentaire-s-es.php). Grand seigneur, archevêque et précepteur des princes royaux, Fénelon a produit ce roman, pastiche de *l’Odyssée* d’Homère et de *l’Énéide* de Virgile, pour servir à l’éducation du duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV. Formée de dix-huit livres, cette épopée romanesque relate les aventures de Télémaque, à la recherche de son père Ulysse. Le jeune prince, accompagné de la déesse Minerve travestie sous les traits du sage Mentor, affronte de nombreuses situations qui doivent le former au futur exercice du pouvoir. Fénelon renouvelle l’épopée homérique pour produire des situations d’enseignement de toutes sortes, morales, religieuses, politiques, philosophiques (dont les merveilles de la Bétique), sans pour autant amoindrir l’intérêt romanesque et poétique du récit. On retiendra par exemple la peinture de l’amour passionné de Calypso et la description de sa grotte. L’œuvre a connu de nombreuses rééditions et traductions, en particulier en vers latins, ce qui tend à prouver que l’imitateur a égalé le modèle. Un autre exemple de réécriture qui enrichit le modèle d’origine par l’habileté dans la construction de l’intrigue est [*l’Avare* de Molière](http://www.etudes-litteraires.com/moliere-avare.php). L’auteur comique a utilisé directement une source latine, une pièce de Plaute, *Aulularia* (la marmite), qui date d’environ deux cents ans avant Jésus-Christ. Ce réemploi était d’ailleurs bien conforme aux agissements de l’époque préconisés par beaucoup de ses contemporains, à savoir [l’imitation des Anciens](http://www.etudes-litteraires.com/forum/topic524-la-question-de-limitation-dans-la-querelle-des-anciens-et-des-modernes.html). Mais son emprunt dépasse le modèle. En effet, Molière a apporté des éléments nouveaux : le sujet n’est pas exactement le même. Le personnage principal de la comédie de Plaute, Euclion, est un homme pauvre qui a trouvé un trésor enfermé dans une marmite (de là vient le titre de la pièce). Depuis qu’il a découvert ce trésor, il craint de le perdre et d’être volé, aussi ne vit-il plus que dans une angoisse continuelle. Euclion n’est pas un avare par constitution, il l’est devenu par opportunité, avec cette fortune qui lui est échue par hasard. Le trouble qui l’agite en fait un frère du pauvre [savetier de la fable de La Fontaine](http://www.etudes-litteraires.com/la-fontaine-savetier.php) (VIII, 2) plutôt que celui d’Harpagon, bourgeois très riche au cœur asséché par son avarice. La comédie de Plaute est uniquement une comédie d’intrigue, tandis que Molière développe une comédie de caractère et de mœurs. Il peint l’avarice dans le milieu bourgeois du XVIIe siècle, il en montre toutes les conséquences dévastatrices pour la personne, tout le désordre qui en résulte pour la cellule familiale. Les traits de caractère de son avare sont d’une vérité humaine si profonde qu’il crée un type. Molière fait donc œuvre originale malgré les quelques scènes qu’il a imitées d’assez près chez Plaute. Depuis la mort de Molière, *l’Avare* est une de ses pièces les plus souvent jouées. Elle est un fleuron de l’enseignement. Quant à Harpagon, il est devenu un type universel assurant la renommée de son auteur dans toutes les cultures, contribuant à le parer du titre d’auteur classique français par excellence.

***La maîtrise technique***

D’autres auteurs ont voulu mesurer leur savoir-faire technique. Ronsard, avec sa *Franciade,* pastiche Homère tout en adaptant le canevas de la légende troyenne à la culture française. C’est d’ailleurs cette transposition qui entraîne un accueil mitigé. Ronsard ayant voulu mêler l’histoire à la fable, ses amis lui reprochent cette union réprouvée par le partage des genres. De plus Ronsard imagine de rivaliser avec son modèle antique en se contraignant par les règles du poème héroïque, mélange laborieux et savant de l’imitation des modèles dans un cadre et des procédés stricts. Ronsard doit finalement laisser son projet inachevé et reconnaître son échec. Molière, encore lui, transforme un autre sujet inspiré de Plaute en le transposant dans le [registre comique](http://www.etudes-litteraires.com/caracteriser-texte.php). Dans *Amphitryon*, c’est Sosie qui assure principalement l’ancrage dans l’univers de la farce de ce sujet mythologique qui aurait pu, autrement, relever du genre plus noble de la tragi-comédie. Ce qui est remarquable dans toute la pièce, c’est la virtuosité de Molière dans la réécriture : le sujet bien connu des spectateurs est renouvelé par la maîtrise de l’art comique. C’est un succès immédiat auréolé d’un parfum de scandale : certains esprits malveillants ou perspicaces ont vu sous les traits de Jupiter le monarque Louis XIV aux amours envahissantes. Enfin le triomphe de l’œuvre a popularisé deux termes par [antonomase](http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/antonomase.php) : Sosie, serviteur d’Amphitryon, est devenu le double d’une personne, comme Mercure prenant les traits de Sosie pour faire avancer les affaires de son maître Jupiter ;  de même, dans un registre soutenu, un « amphitryon » est celui qui offre un dîner, l’expression étant née du vers célèbre de la pièce : « le véritable Amphitryon est l’Amphitryon où l’on dîne ». La concurrence n’a d’ailleurs pas forcément eu lieu avec le modèle du passé, mais elle a pu prendre la forme du concours entre deux contemporains à partir d’un même sujet antique. Racine avec sa [*Bérénice*](http://www.etudes-litteraires.com/racine-berenice.php) a affronté *Tite et Bérénice* de Corneille. Les titres suffisent à montrer les différences. La simplicité de l’action chez Racine contraste avec sa complexité chez Corneille. Racine accorde la première place au lyrisme amoureux là où Corneille place le sens de l’honneur et de la gloire. La postérité a choisi son vainqueur en la personne du premier.

***L’hommage***

La réécriture peut prendre la forme d’une référence intertextuelle. Elle est alors comme un hommage à un prédécesseur célèbre. Aragon, dans son roman [*Blanche ou l’oubli*](http://www.etudes-litteraires.com/bac-francais/2010/corrige-commentaire-l.php), utilise d’abord l’allusion littéraire, renvoi implicite ou non à une autre œuvre. En effet, le narrateur affirme que « c’est incroyable, parfaitement insensé, dans un moment pareil, de ne pouvoir faire autrement que de penser à Frédéric Moreau, à Mme Arnoux ». Le lecteur cultivé comprend qu’il s’agit, par le nom des personnages, d’un renvoi implicite à [*l’Éducation sentimentale*](http://www.etudes-litteraires.com/flaubert-education-sentimentale.php) de Flaubert. Aragon pratique ensuite la citation en reprenant deux extraits de ce roman sans pour autant signaler typographiquement son emprunt. Seules les différences de système de temps, de niveaux de langue nous indiquent le collage. Quelles raisons donner à un tel procédé ? Il ne peut s’agir d’un plagiat dans la mesure où Aragon a donné des indices sur la provenance du texte inséré. De plus l’auteur prend soin de mener en parallèle les deux narrations. S’il ne s’agit plus de rivaliser ou de dépasser, nous pouvons imaginer alors un jeu littéraire qui s’inscrit dans une lignée, qui tient à la fois du parrainage, du tribut et de la reconnaissance. Aragon place délibérément son texte dans une tradition, celle de la scène d’adieux entre amants. Marqué par ses lectures, il sait que Flaubert a écrit des pages inoubliables sur ce poncif. Il doit donc convoquer le maître du XIXe siècle au moment d’écrire la sienne. C’est une manière d’honorer l’écrivain reconnu, c’est aussi peut-être une conduite fétichiste pour en recevoir en retour une part du succès. Toutes ces formes de réemploi ont pour particularité de s’inscrire dans une continuité. Relevant d’une tradition séculaire qui voyait dans le sujet un patrimoine commun, la réécriture est le moyen de faire la preuve de son habileté à partir de ce que l’on pourrait appeler une figure imposée.

**[ïï. Progresser]**

Réécrire, ce peut être aussi se confronter non à un modèle extérieur, mais à soi-même, tout en restant fidèle à une tradition. En ce sens, tout écrivain digne de ce nom est appelé à la pratiquer.

***S’améliorer***

Tout auteur doit reprendre inlassablement son texte pour le corriger, voire l’améliorer. Bien entendu il ne faut pas confondre la correction syntaxique ou stylistique avec l’amélioration du contenu en vue de l’effet à produire. Flaubert dans son « gueuloir » reste l’icône de l’écrivain peaufinant longuement son premier jet. L’étude des [brouillons d’auteur](http://expositions.bnf.fr/brouillons/) reste riche d’enseignements sur l’art de produire des chefs-d’œuvre. Malheureusement notre détestation de la rature, des états intermédiaires, notre propension à ne supporter que la perfection supposée d’un état final nous privent de la richesse du laboratoire littéraire. L’écriture au moyen des micro-ordinateurs ne devrait pas bonifier ce partage d’expérience. En littérature, comme dans d’autres arts, il faut exercer sa main. Queneau a produit des *Exercices de style* (1947) avec ses nuances d’entraînement comme pour l’étude du piano. D’autres recommencent inlassablement pour tenter d’améliorer la forme ou de saisir l’essence sous les apparences. En effet certains écrivains sont tellement marqués par des événements de leur passé qu’ils les reprennent dans leur œuvre à plusieurs reprises comme pour se libérer de leur obsession ou en extraire le sens caché. Dans [*les Mémoires d’un fou*](http://www.etudes-litteraires.com/bac-francais/2010/sujet-serie-l.php), fiction autobiographique rédigée à dix–sept ans, Gustave Flaubert rapporte son émoi subit pour Élisa Schlesinger rencontrée sur une plage pendant les vacances de l’été 1836. L’adolescent de quinze ans vient de tomber passionnément amoureux d’une jeune femme mariée qui a neuf ans de plus que lui. Il va transposer cet événement dans son *Éducation sentimentale* de 1869 : son héros, Frédéric Moreau, rencontre le grand amour de sa vie, Mme Arnoux, au cours d’un voyage fluvial sur la Seine. Flaubert reprend assez exactement le matériau personnel d’origine. Qu’on en juge : l’auteur a gardé l’épisode du vêtement menacé ; le lecteur retrouve la plupart des caractéristiques physiques de la jeune femme (couleur des cheveux, nuance de la peau, forme du nez et des sourcils, finesse des doigts) comme celle des vêtements (robe de mousseline claire) ; le romancier a conservé aussi le saisissement et le timide embarras du personnage masculin. Pourtant l’extrait de *l’Éducation sentimentale* ne procure pas la même impression que son antécédent. Il faut en chercher les raisons dans plusieurs évolutions significatives qui transforment un simple souvenir d’adolescent en mythe littéraire. Flaubert a ainsi gommé tout ce qui rendait cette première rencontre assez vulgaire. Il a corrigé les circonstances : initialement, la rencontre se produit banalement dans une auberge, la jeune femme consomme aux côtés de son mari. Dans la seconde version, Flaubert a voulu un environnement plus distingué et sans doute plus romantique. Ainsi, la rencontre se produit sur un fleuve, image du temps qui s’enfuit inéluctablement pour l’adepte du *carpe diem* ; le mari qui est absent vient brutalement interrompre le rêve en rappelant trivialement qu’il est le maître, sa grossièreté tranche sur la délicatesse de son épouse. L’essentiel réside en effet dans la transformation de la jeune femme. L’ardente et sensuelle Andalouse, un peu masculine que « les femmes en général […] trouvaient […] de mauvais ton » s’est effacée pour devenir « comme une apparition ». Flaubert idéalise Mme Arnoux en évoquant, dans son halo mystique, une madone dont « la robe de mousseline claire » vaporeuse, et « toute [la] personne se découpai[en]t sur le fond de l’air bleu ». L’érotisme déclaré de la première version s’estompe : « le désir de la possession physique même disparaissait sous une envie plus profonde, dans une curiosité douloureuse qui n’avait pas de limites. » Frédéric devient à ce moment un héros romantique qui souffre d’être exclu d’un paradis.

*Se doter d’outils nouveaux*

Parfois la reprise ne cherche pas à produire un sens nouveau ou plus riche. Elle se contente d’élaborer seulement une forme nouvelle. Baudelaire a voulu élargir l’expérience des [*Fleurs du mal*](http://www.etudes-litteraires.com/fleurs-du-mal-theme-soir.php) dans une prose poétique. Le titre initial du recueil *le Spleen de Paris* renvoie clairement à la section « Spleen et Idéal » du recueil en vers. D’ailleurs certains poèmes en prose comme [« l’Invitation au voyage »](http://www.etudes-litteraires.com/forum/topic15210-baudelaire-le-spleen-de-paris-linvitation-au-voyage.html) ou [« un Hémisphère dans une chevelure »](http://www.etudes-litteraires.com/forum/topic4618-baudelaire-le-spleen-de-paris-un-hemisphere-dans-une-chevelure.html) sont des reprises évidentes de pièces en vers antérieures. Baudelaire a voulu produire des récits ou des descriptions indépendantes, se donner des libertés pour mélanger les genres, assembler des textes variés : anecdotes, portraits, allégories, rêveries, pamphlets… Si l’œuvre présente une unité thématique, elle n’offre pas une architecture secrète en forme de biographie idéale comme dans *les Fleurs du mal*. Le poète a voulu aussi explorer les possibilités d’une prose poétique en utilisant souvent les parallélismes et l’anaphore avec de subtiles variations, en recourant à d’amples périodes. Le ton est plus polémique, plus grinçant, les descriptions plus oniriques ou plus triviales, le vocabulaire plus familier. La « fréquentation des villes énormes », univers fascinants par leur laideur, leur désordre, les monstres qu’ils engendrent, a permis le renouvellement de la poétique baudelairienne selon sa [dédicace à Arsène Houssaye](http://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_Ars%C3%A8ne_Houssaye_%28Baudelaire%29). Le poète y définit son projet d’écriture comme une tentative de se libérer par l’invention d’ « une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ». L’expérience, qui a duré dix ans et qui est restée inachevée, a épuisé son auteur, renforçant sa douloureuse impression d’impuissance créatrice. Baudelaire reste pour l’essentiel fidèle à lui-même. Par ses exigences de progrès, il a été son [« Héautontimorouménos »](http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99H%C3%A9autontimoroum%C3%A9nos).

**[III. Être différent]**

En revanche, certains auteurs ont choisi dès la Renaissance non la voie de la continuité, mais celle de la rupture. Rabelais, puis Scarron avec le *Virgile travesti* de 1648, Boileau et son *Lutrin*, de 1674 ont parodié avec talent l’épopée traditionnelle, cherchant, par le [burlesque](http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/burlesque.php), à donner un nouveau souffle à ce genre. Il faut attendre cependant le XIXe siècle pour voir se généraliser une esthétique de la dislocation et de la recomposition dans une modernité revendiquée. Pour illustrer notre propos nous avons choisi de nous appuyer sur le sonnet de Rimbaud :

[**Vénus anadyomène**](http://www.etudes-litteraires.com/forum/topic12678-rimbaud-poesies-modernite-dans-venus-anadyomene.html)

Comme d’un cercueil vert en fer-blanc, une tête

De femme à cheveux bruns fortement pommadés

D’une vieille baignoire émerge, lente et bête,

Avec des déficits assez mal ravaudés ;

Puis le col gras et gris, les larges omoplates

Qui saillent ; le dos court qui rentre et qui ressort ;

Puis les rondeurs des reins semblent prendre l’essor ;

La graisse sous la peau paraît en feuilles plates ;

L’échine est un peu rouge, et le tout sent un goût

Horrible étrangement ; on remarque surtout

Des singularités qu’il faut voir à la loupe…

Les reins portent deux mots gravés : Clara Venus ; -

Et tout ce corps remue et tend sa large croupe

Belle hideusement d’un ulcère à l’anus.

***La révolte***

Une première lecture nous montre à l’évidence que Rimbaud utilise la parodie pour exprimer sa révolte personnelle. Il existe en effet une tradition littéraire de la naissance de Vénus qui remonte au milieu du VIIIe siècle avant J.-C. à Hésiode. Vénus y est représentée nue, révélant la Beauté et la Grâce féminine sur la scène du monde. On peut lui adjoindre la lignée poétique du blason et celle de la toilette féminine dans le thème de la « belle matutineuse ». Rimbaud retourne violemment ce poncif quand il écrit son sonnet à seize ans, en pleine puberté. En effet le lecteur prend de front une description sacrilège et une transgression des tabous sexuels. L’adolescent dérangé par les transformations ardentes de son corps malmène l’objet de ses désirs. Il expurge sans doute la peur obsessionnelle de se perdre dans une féminité jugée menaçante. Le corps féminin est rabaissé par des termes animaliers de « bête », « croupe », « échine ». Le regard impudique s’attarde sur les imperfections, cherche à détruire les attributs érotiques. Le tub réaliste a remplacé la mythique écume de la mer. Tout est résumé dans la chute du dernier vers. La vie gracieuse et attirante s’épuise dans la chronicité d’une maladie vénérienne qui ronge de l’intérieur. Adieu les belles promesses de l’amour !

***Un regard nouveau***

Cette révolte physique s’accompagne d’un regard nouveau provocateur. La femme désirable devient une vieille prostituée, hideuse et puante. Les [rimes sémantiques](http://www.etudes-litteraires.com/prosodie.php#rime) du dernier tercet créent un lien significatif entre Vénus et anus, mettant fin à des siècles d’idéalisation poétique. L’écrivain se révèle aussi sacrilège. La « Vénus anadyomène » est par définition une peinture ou surtout une statue représentant la déesse de l’amour et de la fécondité. Cette finalité de la représentation est attestée par les mots « Clara Venus » gravés sur les reins où « Clara » est une épithète latine traditionnellement associée aux noms de personnes célèbres et de dieux. Si la tradition faisait de la femme en Vénus un cadeau des dieux, Rimbaud en donne une image avilie, il la transforme en malédiction. Le jeune poète en rébellion contre le catholicisme rigoriste de sa famille désacralise la Vierge, future mère. Il s’émancipe en jetant un regard nouveau, pour l’instant réducteur, sur la vie. Après avoir disloqué, il va pouvoir reconstruire un ordre (ou un désordre) nouveau.

***Le changement d’esthétique***

Cette annonce d’une nouvelle esthétique est contenue dans l’[oxymoron](http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/oxymore.php) de la [chute](http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/chute.php) du sonnet « Belle hideusement… ». C’est une promesse à venir. Ce qui est sûr, c’est que Rimbaud a souhaité mettre un terme à la perfection parnassienne, à une beauté contenue dans l’objet lui-même. Comme son maître Baudelaire, il utilise une forme classique, celle du sonnet, pour dynamiter les conceptions qu’elle véhicule. Le sonnet pétrarquisant se retourne en dérision mais surtout s’ouvre à des perspectives nouvelles de « beau bizarre ». Dans la lignée de la [« Charogne »](http://www.etudes-litteraires.com/forum/topic1874-baudelaire-les-fleurs-du-mal-une-charogne.html), Rimbaud cherche de nouvelles voies comme l’auteur des *Chants de Maldoror* qui a défini sa conception de la beauté dans cette expression : « Beau comme la rencontre fortuite d’un parapluie et d’une machine à coudre sur une table de dissection ». Rimbaud aura besoin encore de quelques années pour inventer la forme disloquée capable d’évoquer cette beauté étrange si peu conforme aux codes de son époque. Cet exemple tiré de l’aventure poétique montre assez comment réécrire n’est plus rivaliser, mais renoncer aux impasses, emprunter de nouvelles voies. C’est une violence iconoclaste exercée à l’égard des modèles convenus, un départ vers de nouveaux territoires, l’invention d’une langue nouvelle qui s’éloigne de la rhétorique classique.

**Conclusion**

La médiologie, la sociologie et l’histoire littéraire nous ont permis de mieux comprendre ce qu’étaient les réécritures et comment elles avaient évolué du bien culturel commun à la réappropriation personnelle. En effet peu de textes sont des nouveautés totales, la plupart reprennent des œuvres, des histoires, des situations antérieures. Longtemps la marque du génie a résidé moins dans l’originalité du sujet que dans l’habilité de son traitement ou dans la maîtrise technique. De ce fait réécrire a souvent consisté à rivaliser, à montrer son savoir-faire dans des concours à partir de modèles éprouvés par la tradition. Un autre axe permanent des réécritures a conduit à rechercher l’exigence, non à l’extérieur mais à l’intérieur de soi pour  s’améliorer ou se doter de moyens d’expression nouveaux. De nos jours, réécrire signifie être original par la différence. La modernité a introduit une norme de la rupture, une méfiance à l’encontre de la tradition considérée comme un carcan. Quelle que soit la fonction que l’on attribue à la réécriture, cette dernière reste essentielle à la naissance de l’écrivain véritable. Que la réécriture soit la répétition sans fin d’une perfection passée ou vécue comme la nécessité d’une remise en cause permanente, ce qui importe est bien de construire sa propre originalité, de trouver sa propre voie. Cette découverte peut partir d’une illumination, d’une vocation au contact d’un auteur, - « Je serai Chateaubriand ou rien d’autre » s’était exclamé Hugo - mais elle ne résulte que de la longue fréquentation des auteurs du passé car une langue, le jeu avec les mots se transmettent patiemment. Comme l’écrivait Paul Valéry, dans *Tel quel* : « Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Le lion est fait de moutons assimilés. »