

L'ŒUVRE DE LA SEMAINE · CHRÉTIEN DE TROYES, LE CHEVALIER DE LA CHARRETTE

Pourquoi Lancelot monte-t-il dans la charrette de la honte ?

Sommé de choisir entre son honneur et son amour, le meilleur chevalier du monde hésite le temps de deux pas. Chrétien fait de ce délai le cœur de son roman et de sa morale : deux pas, et le héros devient coupable ; deux pas, et la reine lui en tiendra rigueur plus durement que ses ennemis.

› page 2

À seize ans, il invente une poésie neuve



Vingt-deux poèmes recopiés à la main chez un ami, et la langue française change de siècle.

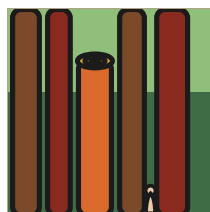
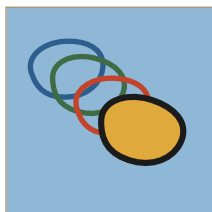
Rimbaud à Douai, l'automne 1870. › page 38

Une Péruvienne regarde la France
› page 22



Une amitié se défait sur un mot
› page 34

Écrire l'objet, jusqu'à l'user
› page 42



La forêt comme une mémoire
› page 46

Derrière les portes bourgeoises, la comédie des apparences

L'escalier de service, envers du décor.



Un immeuble haussmannien, 1882. › page 6

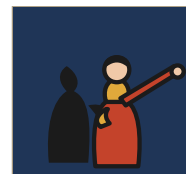
AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO



SIMONE SCHWARZ-BART
Une vie antillaise, entre mémoire et survie
› page 10

Un héros qui ment comme il respire

› page 26

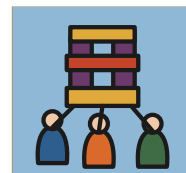


On ne badine pas, et pourtant on s'y risque

› page 30

Pourquoi obéit-on à qui nous opprime ?

› page 14



Une leçon d'astronomie sous les étoiles

› page 18

À imprimer, si vous en avez envie · PDF A4

REPÈRES

Vers 1177

Chrétien compose le roman à la demande de Marie de Champagne, qui lui fournit, dit le prologue, la matière et le sens.

7 112 vers

Le texte est en octosyllabes à rimes plates, une forme rapide, faite pour être lue à voix haute devant une cour.

La charrette

Chariot d'infamie où l'on exposait les condamnés avant le supplice. Y monter, pour un chevalier, c'est se perdre d'honneur.

Fine amor

L'amour courtois : le service amoureux calqué sur le service féodal. L'amant obéit à sa dame comme un vassal à son seigneur.

Le Pont de l'Épée



L'assurance a refusé le dossier

Pour entrer au royaume de Gorre, Lancelot franchit une lame d'épée nue, mains et pieds nus.

Le parcours

« Le roman et l'invention de l'amour ». Attends-toi à des sujets sur la naissance du sentiment amoureux en littérature.

Le mot juste

On dit « le Chevalier de la charrette » pour l'œuvre, et « Lancelot » pour le personnage, qui n'est nommé qu'au vers 3660.

La copie de Guiot

Le texte nous vient surtout par la copie de Guiot, un scribe champenois du XIII^e siècle. C'est elle que suit notre traduction.

L'ESSENTIEL

Pourquoi Lancelot hésite-t-il devant la charrette ?

La scène se joue au début du roman, et c'est la plus commentée du programme : deux pas d'hésitation y fondent l'amour courtois.



Le chemin, l'hésitation, la charrette.

AU début du roman, un nain conduit une charrette et propose à Lancelot d'y monter s'il veut retrouver la trace de la reine Guenièvre, que Méléagant vient d'enlever.

La proposition n'a rien d'anodin. Au XII^e siècle, la charrette n'est pas un simple véhicule : c'est le pilori roulant des criminels.

Y monter, pour un chevalier, revient à se couvrir de honte devant tous. C'est ici que se joue la scène la plus commentée du texte. Lancelot hésite, le temps de deux pas seulement, mais il hésite.

Ce bref retard suffit à faire naître le dilemme qui traverse toute l'œuvre : d'un côté l'honneur, valeur suprême de la chevalerie ; de l'autre l'amour, qui commande de tout sacrifier pour la dame.

En choisissant finalement de monter, Lancelot fait passer l'amour avant la réputation.

Chrétien fonde là une morale entièrement nouvelle, la *fine amor* : aimer véritablement, c'est accepter de perdre la face. Il faut mesurer ce que le geste coûte : un chevalier tient son rang de ce que l'on dit de lui, et de rien d'autre.

En montant, Lancelot ne perd pas une bataille, il perd son nom. Chrétien, d'ailleurs, ne le nomme même pas.

Le héros restera « le chevalier de la charrette » pendant près de quatre mille vers, comme si la honte lui tenait désormais lieu d'identité et de blason. Le lecteur médiéval comprenait d'emblée l'énormité de la scène.

Nous devons la reconstituer : c'est le travail que demande le texte, et ce qui le rend passionnant à expliquer. Rappelle-toi le cadre : Chrétien écrit à la cour de Champagne, pour Marie de Champagne elle-même, dans un milieu lettré qui discutait l'amour comme on discute une doctrine.

C'est pourquoi le dilemme n'a rien d'un cas isolé. Il met en balance deux systèmes entiers : l'ordre féodal, fondé sur l'honneur public, et l'ordre amoureux, qui exige une obéissance absolue.

La reine reprochera plus tard au héros ces deux pas de trop, preuve qu'un amant parfait n'aurait pas dû hésiter une seconde.

Le lecteur, lui, tient enfin l'explication du titre.

› lire la suite sur le site

LE VERS À RETENIR

« Amour, enfermé dans son cœur, lui commande et l'exhorte à monter aussitôt dans la charrette. »

Retiens que l'hésitation compte autant que le choix lui-même : elle prouve que le sacrifice de l'honneur est conscient, réfléchi, et non un simple élan du cœur.

Retiens aussi que la honte est publique. Chrétien insiste sur les passants qui montrent le chevalier du doigt.

C'est ce regard que Lancelot accepte de perdre. Le roman entier tient dans ce renversement : l'infamie devient un titre, et la charrette donne son nom au livre.

Note enfin la place de la scène : presque en ouverture. Chrétien ne garde pas son dilemme pour la fin, il le pose d'emblée et le fait travailler pendant tout le livre.

MÉTHODE

Comment placer la scène de la charrette dans une copie

CETTE scène est mobilisable dans presque toutes les dissertations sur l'amour courtois.

Cite les « deux pas » d'hésitation pour montrer que l'amour l'emporte sur l'honneur. L'exemple est court et sûr. Relie ensuite le geste au titre du roman : la marque d'infamie devient un titre de gloire.

Tu tiens là une preuve du renversement des valeurs opéré par Chrétien. Troisième usage, plus fin : la scène sert aussi les sujets sur le héros.

Lancelot n'est pas grand parce qu'il gagne, mais parce qu'il consent à perdre.

La formule est à retenir.

Si le sujet porte sur le romanesque, sers-toi du retard comme d'un ressort narratif : Chrétien suspend l'action pour installer un dilemme, procédé qui deviendra la règle du roman. Pour un sujet sur les titres d'œuvres, remarque que celui-ci retient l'objet de la honte et non le nom du héros.

Peu de romans, avant celui-là, avaient osé faire un choix pareil. Une seule prudence : n'écris pas qu'il saute sans réfléchir.

C'est l'hésitation qui est au programme, parce qu'elle seule rend le sacrifice visible aux yeux du lecteur. C'est elle que le correcteur attend.

› lire la suite

LE SAVIEZ-VOUS ?

La reine lui reproche ses deux pas

Lancelot délivre Guenièvre, et reçoit pour toute récompense un visage détourné.

LE DÉTAIL
QUI COMPTE

La scène se lit d'abord comme une injustice. Elle devient limpide dès qu'on accepte la règle du jeu courtois : la dame juge l'intention, non l'exploit.

« Comment ? N'avez-vous pas eu honte de la charrette, et n'avez-vous pas craint d'y monter ? »
v. 4484-4486

Le reproche est exactement inverse de ce qu'on attendrait. Guenièvre ne blâme pas la honte subie : elle blâme le fait qu'il ait seulement pu la craindre.

Le paradoxe à citer : dans la *fine amor*, l'amant est jugé sur ce qu'il a pensé, pas sur ce qu'il a fait.

La scène a fait couler beaucoup d'encre : on discute encore de savoir si Chrétien approuve ce code ou s'il en montre l'excès. Les deux lectures se défendent en copie.



La joie, le silence, la solitude : l'accueil que la reine réserve à son sauveur.

LANCELOT a franchi le Pont de l'Épée, mains et genoux en sang.

Il a vaincu Méléagant.

Il entre dans la salle où l'attend celle pour qui il a tout risqué, et la reine ne le regarde pas. Le héros reste sans voix, la cour s'étonne.

Il faudra des centaines de vers pour que Guenièvre consente enfin à s'expliquer : elle a su qu'il avait hésité. Deux pas.

Le temps de deux pas, Lancelot a pesé son honneur contre son amour.

Pour la reine, ce calcul suffit à ternir le service : un amant parfait n'aurait rien pesé. Deux pas ont tout défilé. La logique paraît cruelle ; elle est cohérente. Le service amoureux est modelé sur le service féodal, où l'obéissance ne se discute pas.

Un vassal qui hésite un instant n'est déjà plus un vassal fidèle. On peut y lire un caprice.

Ce serait manquer l'essentiel : Guenièvre applique un code qui ne souffre aucune réserve. Remarquez que la reine ne parle pas devant la cour : elle attend d'être seule avec lui pour parler.

Le reproche relève du for intérieur, non du jugement public. Remarquez aussi que Lancelot ne se défend pas.

Il accepte le verdict comme il avait accepté la charrette : sa constance est entière. La suite confirme la sévérité du code : croyant la reine morte, Lancelot tente de mourir ; le croyant mort, elle se reproche sa dureté.

Cette symétrie est l'invention de Chrétien.

Avant lui, la littérature racontait surtout des exploits ; à partir de lui, elle raconte ce qui se passe entre deux personnes qui ne se disent pas tout. Il faut ajouter que le roman ne tranche jamais.

Chrétien décrit un code, en montre la rigueur et laisse le lecteur juger.

C'est une prudence d'auteur : le livre a été commandé par une dame de haut rang, qui tenait à ce code et à sa sévérité. Cette réserve explique peut-être l'abandon de la fin à Godefroi de Lagny : l'aveu figure dans le texte, mais il ne dit pas pourquoi.

Chrétien pousse ainsi son système jusqu'à l'absurde, et c'est là que le roman devient grand : il donne à voir ce que la perfection amoureuse a d'invisible.

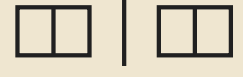
› lire la suite sur le site

MODE D'EMPLOI

L'épreuve

Votre enfant passe le bac de français en fin de première : un écrit de quatre heures et un oral de vingt minutes.

L'écrit



Une comtesse pressée.

Au choix, une dissertation sur une œuvre au programme et son parcours, ou un commentaire de texte.

L'oral

Explication d'un texte tiré d'une liste, question de grammaire, puis présentation d'une œuvre choisie par l'élève.

Ce qu'il faut lire

L'œuvre en entier, dans une traduction moderne. Les résumés ne suffisent jamais à l'oral, où le jury demande des détails.

La traduction

Les vers cités dans ces pages sont traduits par Patrick, d'après la copie de Guiot, manuscrit BnF français 794.

Que réviser

Trois passages appris solidement valent mieux que dix survolés. La scène de la charrette en fait partie.

Le vers

Le texte est en vers, mais il raconte. Une traduction en prose se lit comme un roman d'aventures.

Un conseil

Faites-lui raconter l'histoire à voix haute, sans le livre. Ce qu'on sait redire simplement, on saura l'écrire le jour de l'épreuve.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle Le Chevalier de la charrette ?

UN chevalier inconnu enlève la reine Guenièvre à la cour du roi Arthur.

La règle du jeu est posée dès l'enlèvement. Lancelot part.

Il perd son cheval, monte dans une charrette d'infamie, franchit un pont fait d'une lame d'épée, et affronte le ravisseur Méléagant.

Il gagne, et la reine lui fait pourtant grise mine : il a hésité un court instant avant d'accepter la honte.

Le roman raconte donc moins un sauvetage héroïque qu'une épreuve d'obéissance.

Chrétien en confie la fin à Godefroi de Lagny, ce qui est dit dans le texte même, fait rarissime au Moyen Âge.

Une remarque pour la maison : le livre se lit vite en traduction moderne, et l'intrigue tient du roman d'aventures. C'est un très bon texte pour réconcilier avec la lecture un élève qui croit ne pas aimer lire.

L'essai ne coûte rien. Les noms peuvent dérouter : Guenièvre, Méléagant, Bademagu, le royaume de Gorre.

Une liste tenue sur une feuille lève la difficulté en dix minutes à peine, dès la première lecture. C'est le premier grand texte français à faire de l'amour un sujet sérieux, avec ses lois, ses fautes et ses jugements.

Toute la littérature sentimentale en descend, de près ou de loin.

› lire la suite

L'ENQUÊTE

Que valent deux pas quand ils mettent aux prises l'honneur public et l'obéissance amoureuse ?

La scène paraît minuscule : un chevalier retarde de deux pas avant de monter dans une charrette. Le roman en fait pourtant l'unité de mesure d'une fidélité entière.

UN véhicule remplace le cheval attendu. Au vers 320, le récit fait surgir « une charrette » devant un chevalier qui vient d'être rééquipé. L'objet paraît d'abord sans commentaire, puisrompt la logique attendue : au lieu d'un cheval de relais, un véhicule conduit par un nain. L'homme qui cherche Guenièvre arrive à pied, sans lance, sans monture et encore sans nom. Le nain ne lui demande ni combat ni serment. Il pose un marché de déplacement : monter pour obtenir des nouvelles. L'enquête commence donc par une géométrie simple — un homme, un véhicule, un savoir placé de l'autre côté d'un geste. À cet instant, le récit n'a encore prononcé ni les deux pas ni le nom de Lancelot. Il construit d'abord une décision visible avant d'en livrer la mesure et l'identité.

L'infamie est expliquée avant d'être éprouvée. Pour que l'arrêt

pèse, Chrétien suspend l'action aux vers 321-336 et explique ce que vaut la charrette. Elle servait à exposer les criminels ; le narrateur rapproche cet ancien usage du pilori connu de son public. Le détour ne livre pas une archive juridique : il fabrique la publicité de la honte dans le roman. Monter, c'est accepter d'être vu sous le signe réservé à ceux que la communauté déshonore. Cette précision empêche deux lectures trop rapides. La charrette n'est pas infamante par nature, puisque le récit doit enseigner son sens ; elle n'est pas non plus un simple accessoire, puisque toute la décision dépend de la valeur qui vient de lui être donnée. L'analogie avec le pilori établit l'enjeu narratif, non l'histoire exacte des peines médiévales.

La syntaxe donne une longueur au conflit. Le marché posé, le récit

ralentit jusqu'à mesurer l'hésitation. Raison parle « dans la bouche » et interdit le geste ; Amour demeure « dans le cœur » et commande de monter. Cette topographie n'aligne pas deux discours abstraits : elle place l'argument social au lieu de la parole et le désir au lieu intérieur qui gouvernera le corps. Puis deux expressions causales annoncent le malheur attaché au délai, avant que « tant seulement deux pas » ne transforme l'intervalle en distance. Lancelot ne refuse donc pas : il avance, s'arrête à peine, puis saute. Mais le texte refuse aussi l'obéissance sans reste. En comptant ce que le récit aurait pu résumer par « il hésita », Chrétien rend l'intention observable sans inventer une psychologie détachée des mots et des gestes.

Le retard est compté sur un homme sans nom. Celui qui hésite n'a ni lance, ni cheval, ni identité

déclarée. Le récit le désigne par sa fonction et ne donnera son nom qu'au vers 3660. Ce retard n'organise pas seulement un suspense, puisque le public peut connaître Lancelot par d'autres récits. Il maintient l'homme dans l'état exact où la charrette le rencontre : un chevalier dépouillé de ses marques ordinaires, réduit à la décision qui lui ouvrira ou lui fermera le chemin. La mesure précède ainsi le prestige du nom. Elle ne vaut pourtant pas jugement sur toute la chevalerie. Retarder une identité est une technique narrative ; le silence ne prouve ni que tous les chevaliers auraient dû agir de même, ni que le personnage cesse d'appartenir à son ordre. L'enquête aboutit à une proposition plus étroite : avant de raconter un héros, Chrétien a isolé un geste et lui a donné deux pas de longueur.

LE PARDON NE REMONTE PAS LE TEMPS

AUX vers 4484-4487, Guenièvre revient sur un instant que quatre mille vers n'ont pas dissous. Elle ne reproche à Lancelot ni son trajet ni ses combats : elle nomme le retard devant la charrette. La prouesse accomplie n'annule donc pas la manière dont l'acte a commencé.

L'aveu ouvre pourtant une issue. Aux vers 4498-4500, la reine absout Lancelot. Le roman distingue ainsi deux opérations : reconnaître la faute et lever la condamnation. Pardonner ne modifie pas le passé ; cela change le lien que les personnages entretiennent désormais avec lui.

La scène interdit deux excès. Le retard n'est pas une tache éternelle, puisque l'absolution est prononcée ; le pardon n'est pas une gomme, puisque la mesure est rappelée avant d'être dépassée. La mémoire du récit conserve l'événement, puis lui donne une fin.



La charrette conserve sa valeur d'infamie ; les deux empreintes isolent l'instant où l'honneur retarde encore l'obéissance.

GAUVAIN REFUSE LA RÈGLE DE LANCELOT

LA contre-épreuve suit presque sans intervalle. Aux vers 378-397, Gauvain rejoint la même charrette, reçoit la même proposition et refuse de monter. Il qualifie le véhicule de « folie » et conserve son cheval. Le récit place ainsi deux conduites devant un même objet : Lancelot accepte l'infamie pour poursuivre la reine ; Gauvain maintient la mesure publique de son rang.

Ce refus ne fait pas de Gauvain un lâche ou un personnage qui n'aurait

rien compris. Il reste le chevalier reconnu par la cour, armé, monté et disponible pour la quête. Il ne renonce donc ni à Guenièvre ni à la poursuite : il refuse le véhicule infamant comme moyen de la continuer. La différence porte sur le prix public du geste, non sur la nécessité de secourir la reine. Sa décision donne un corps à l'objection que la scène précédente pouvait laisser abstraite : l'honneur n'est pas une illusion aussitôt abolie par

l'amour. Il continue d'ordonner une conduite légitime.

Gauvain ne réfute pas Lancelot ; il empêche d'en faire une règle commune. Le roman peut choisir son héros sans condamner toute autre fidélité chevaleresque. Le contraste produit donc une limite précise : la charrette révèle l'exigence singulière de l'amant, non une obligation que chaque chevalier devrait imiter. Deux réponses demeurent visibles, et leur désaccord nourrit le récit au lieu d'être résolu en doctrine.

LE DOSSIER

Quand la preuve change d'étage

Du reproche de Guenièvre à l'explicit de Godefroi, chaque affirmation change de force selon le témoin qui la porte.

LE prologue déclare une commande. Les premiers vers attribuent à Marie de Champagne l'initiative de l'entreprise : puisqu'elle veut que Chrétien commence un roman, le poète dit qu'il l'entreprendra volontiers et se présente comme entièrement à son service. La déclaration établit une scène de commande et d'acceptation. Elle ne livre ni contrat, ni calendrier, ni contrôle de chaque vers par la comtesse. Même l'éloge qui suit demande prudence. Chrétien refuse de flatter, puis construit une comparaison si haute qu'elle peut être lue comme louange sincère, jeu courtois ou dénégation travaillée. Le prologue est donc une parole

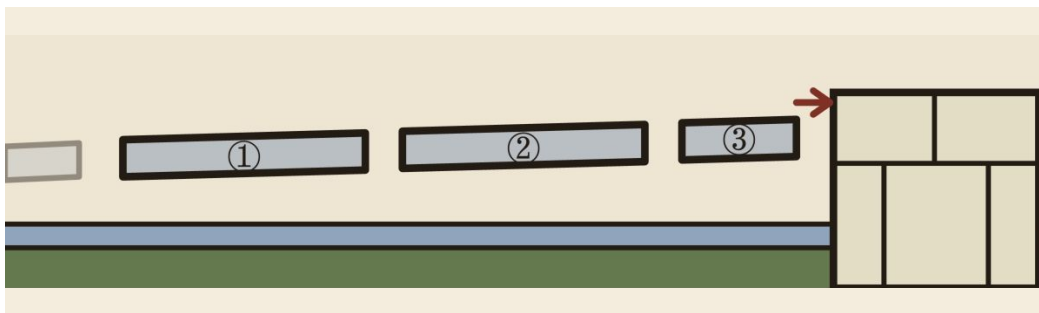
d'auteur sur les conditions de l'œuvre, mais une parole littéraire : il documente ce qu'il choisit de déclarer et la manière dont il le met en scène.

L'épilogue nomme le relais. À la fin, Godefroi de Leigni se nomme comme celui qui achève le conte. Il affirme avoir travaillé avec l'accord de Chrétien, « qui le commença », et situe son intervention depuis l'emmurement de Lancelot jusqu'au terme. La prison devient ainsi un événement du récit et une borne déclarée de composition. Les derniers vers ajoutent qu'il ne veut mettre ni plus ni moins afin de ne pas gâter le conte. Cette revendication donne le critère selon lequel le continuateur demande à

être jugé : une juste mesure, non une extension libre. Elle ne certifie pourtant ni un plan transmis, ni l'exclusivité de chaque ligne après la borne, ni la raison historique pour laquelle Chrétien s'est interrompu. L'épilogue atteste un relais ; il ne raconte pas tout le chantier.

Le manuscrit transmet encore autre chose. Le texte lu aujourd'hui ajoute un quatrième acteur. Paris, BnF, français 794, copié par Guiot au XIII^e siècle, sert de témoin directeur à l'édition CharretteKu de Pierre Kunstmann (Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette*, Base de français médiéval-ENS de Lyon, 2009). Guiot n'est ni Chrétien ni Godefroi :

il transmet matériellement un état du roman, avec ses graphies, ses lectures et les interventions propres à la copie. L'édition moderne établit à son tour un texte contrôlable sans devenir l'autographe perdu ni résumer toute la tradition manuscrite. Jean Frappier (« Le prologue du Chevalier de la Charrette et son interprétation », 1972) aide à interpréter les déclarations du prologue et de l'épilogue ; son étude ne transforme pas ces seuils en dossier contractuel. La chaîne exacte comporte donc quatre fonctions distinctes : Marie demande, Chrétien commence, Godefroi déclare achever, Guiot copie. Les confondre produirait une histoire plus simple, mais fausse.



Du passage sanglant au seuil fermé, une trace exacte peut encore nourrir un récit faux : l'indice ne désigne pas seul sa cause.

LES BONS SIGNES FONT CROIRE AU FAUX

AUX vers 5252-5271, un jeune homme remet au roi une lettre attribuée à Lancelot. Lue devant toute la cour, elle annonce le héros « plein de santé et de force » auprès d'Arthur et demande le retour de Guenièvre, Gauvain et Keu. Elle porte les entresaignes, les signes de créance propres à convaincre les destinataires. Le narrateur est net : ils doivent croire, et ils croient. Le lendemain, le groupe prend la route. Le message mêle ainsi une nouvelle plausible — Lancelot

vivant et fort — à l'énoncé décisif et faux de sa présence auprès du roi. La fraude n'a pas besoin de mentir également sur tout pour commander le voyage.

La fraude ne produit pas un message grossier. Elle copie assez bien l'écriture sociale de Lancelot — salut, reconnaissance envers le roi, disponibilité au commandement, marques privées — pour entraîner une décision juste à partir d'une nouvelle fausse. Le lecteur ne voit pas ces marques et ne peut les expertiser. Il constate seulement leur efficacité. Le récit sépare ainsi

l'authenticité d'un signe de l'action qu'il réussit à commander.

À la cour d'Arthur, l'absence de Lancelot dément enfin la lettre. Gauvain comprend que les « lettres fausses » les ont trahis. Plusieurs voix reconstruisent alors ce que le héros a réellement accompli : délivrance de la reine et des prisonniers, puis enlèvement par le nain. La contradiction entre le message, le lieu et les témoins défait le faux. Une limite demeure : le texte ne nomme ni le faussaire ni la nature exacte des signes contrefaits.

LE SANG ACCUSE LE MAUVAIS HOMME

AU matin, Méléagant voit du sang frais sur les draps de Guenièvre. Il se tourne vers le lit de Keu : les blessures du sénéchal se sont rouvertes pendant la nuit, et ses draps sont tachés eux aussi. Deux traces vraies se répondent. Méléagant les relie aussitôt et croit tenir l'adultère qu'il cherchait : Keu aurait rejoint la reine.

Le lecteur connaît l'erreur. Le sang de la reine vient des doigts que Lancelot a ouverts sur les barreaux de la fenêtre, aux vers 4636-4646 ; celui de Keu vient de ses propres plaies. L'indice n'est ni faux ni décoratif. C'est la relation causale qui l'est. Voir juste ne suffit pas : il faut encore vérifier quel corps a laissé quelle trace.

Guenièvre défend Keu, courtois et loyal, mais sa parole est intéressée puisqu'elle protège le secret de Lancelot. La scène ne remplace pas une erreur par un témoin pur : elle oblige à séparer observation, accusation et stratégie de défense.

REPÈRES

1882

Le roman paraît d'abord en feuilleton dans *Le Gaulois*, de janvier à avril, puis en volume. C'est le dixième des Rougon-Macquart.

Octave Mouret

Fils de François Mouret et de Marthe Rougon, il monte de Plassans à Paris pour faire fortune.

Pot-bouille

Le mot désigne la cuisine ordinaire, celle de tous les jours. Zola l'emploie au figuré : le ménage bourgeois qui mijote à l'abri des regards.

Le parcours

« Dévoiler les rouages de la société ». Attends-toi à des sujets sur ce que le roman montre du mécanisme social.

Le naturalisme

Pour Zola, le milieu fait l'homme. La maison n'est donc pas un décor : elle explique ceux qui l'habitent.

La cour des cuisines

C'est le poste d'observation du livre. La vérité de chaque appartement y remonte, d'une fenêtre à l'autre.

Le mot juste



Il comptait ses mots.

On écrit « l'immeuble de la rue de Choiseul ». La rue existe : Zola l'a choisie réelle.

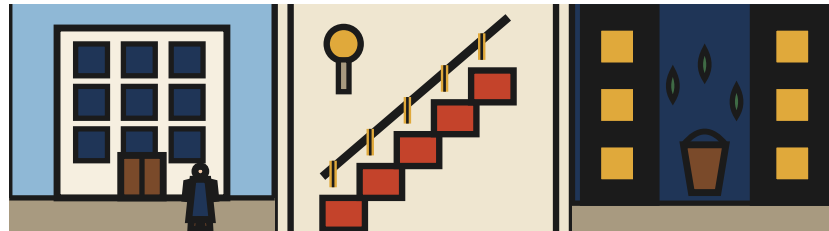
Les dossiers

Zola préparait chaque roman par des dossiers d'enquête : plans de l'immeuble, fiches des personnages, relevés de loyers.

L'ESSENTIEL

Pourquoi Zola a-t-il enfermé tout son roman dans un immeuble ?

Un seul décor pour dix-huit chapitres : l'immeuble de la rue de Choiseul commande tout le parcours « dévoiler les rouages de la société ».



La façade, l'escalier de maître, la cour des cuisines.

TOUT *Pot-Bouille* tient dans un immeuble neuf de la rue de Choiseul. Octave Mouret y arrive de Plassans, loue une

l'architecte Campardon lui fait monter l'escalier en nommant les locataires. Le décor est posé dès le seuil. Cette visite est une invention de romancier : en une montée, Zola installe le décor, les personnages et le sujet du livre.

Le décor a l'air riche : faux marbre, rampe qui imite le vieil argent, tapis rouge, escalier chauffé. Campardon répète à chaque palier sa formule : « Eau et gaz à tous les étages. » Le détail qui trahit tout arrive au troisième : le tapis rouge s'arrête, remplacé par une simple toile grise.

Le luxe ne monte pas plus haut que le regard des visiteurs. Au-dessus vivent des employés, et tout en haut les bonnes.

En montant l'escalier, on descend l'échelle sociale : la hiérarchie est inscrite dans la pierre des étages. La pierre classe les gens. Derrière la belle façade, il y a la cour intérieure des cuisines, étroite et noire, où les domestiques vident chaque matin les eaux grasses.

Elles y jettent aussi, d'une fenêtre à l'autre, en criant, tout ce que leurs maîtres croient tenir soigneusement caché. L'immeuble a donc deux escaliers et deux vérités : celui de devant, qui montre, et celui de service, qui sait tout.

Le roman fait sans cesse glisser le lecteur de l'un à l'autre, et c'est de ce va-et-vient permanent que naît l'ironie. L'unité de lieu vient du théâtre, et Zola s'en sert comme d'un piège. Personne ne sort du cadre : dettes, mariages arrangés et héritages se croisent dans le même vestibule.

C'est là que le parcours prend tout son sens.

Dévoiler les rouages, c'est montrer que rien n'est vraiment privé : chaque conduite tient à une place, à un revenu, à une réputation.

Retiens l'essentiel pour ta copie : la maison n'est pas le décor du roman, elle en est le mécanisme, et elle explique les personnages mieux qu'eux-mêmes.

» lire la suite sur le site

LA PHRASE À RETENIR

Zola pose sa formule à la fin du premier chapitre, quand Octave écoute le silence de la maison qu'il vient de visiter.

« Derrière les belles portes d'acajou luisant, il y avait comme des abîmes d'honnêteté. »

Pot-Bouille, chapitre I

Regarde le mot honnêteté : Zola le met au pluriel et le change en gouffre. Dix mots suffisent à annoncer tout ce que le roman va patiemment démontrer.

Note aussi la comparaison prudente, « comme des ». Le narrateur ne juge pas, il décrit ; c'est toi qui conclus, et tu conclus d'autant mieux qu'on ne t'a rien imposé.

Le procédé porte un nom utile en copie : l'ironie naturaliste. Laisser parler les faits et les formules toutes faites.

MÉTHODE

Comment se servir de l'immeuble dans une copie

Le sujet porte sur le regard critique du romancier ?

Pars de l'escalier : un exemple concret que le texte interprète déjà.

L'image vaut une page de commentaire.

Sur le naturalisme, appuie-toi sur le grand principe du milieu : chez Zola, l'homme ne se sépare jamais de sa maison. L'immeuble devient un argument, et non une simple image.

Rien n'y est gratuit. Pour le parcours, garde la cour des cuisines en réserve. Elle prouve que le roman ne dénonce pas d'en haut : il fait entendre ceux qui voient tout et qu'on n'écoute jamais.

Une prudence : n'écris surtout pas que Zola déteste la bourgeoisie.

Il la décrit patiemment, et toute sa charge tient précisément à ce qu'il ne la commente jamais.

» lire la suite

Trois états d'un nom

Un procès oblige Zola à débaptiser un personnage en cours de feuilleton. Le dépouillement des livraisons du *Gaulois* le date au jour : dernier « Duverdy » le 14 février 1882, premier « Trois-Étoiles » le 16. La forme « Duveyrier » n'apparaît nulle part dans le journal. *fiche des témoins, dépouillement des 86 numéros du Gaulois*

LE SAVIEZ-VOUS ?

Ce que veut dire au juste le mot pot-bouille

Un terme de cuisine passé au figuré, que Zola a choisi pour ce qu'il sent.

LE DÉTAIL
QUI COMPTE

Le chapitre VI s'achève sur une phrase souvent citée en classe, parce qu'elle tient le roman dans une image.

« C'était l'égout de la maison, qui en charriait les hontes, tandis que les maîtres traînaient encore leurs pantoufles, et que le grand escalier déroulait la solennité des étages, dans l'étouffement muet du calorifère. »

Pot-Bouille, chapitre VI

Deux mondes dans une seule phrase : en bas les mots crus, en haut le silence chauffé du calorifère.

L'image de l'égout n'est pas une injure lancée aux personnages. Elle dit que tout descend quelque part, et que rien ne se perd d'une maison.

C'est le genre de citation à savoir par cœur : brève, imagée, et utile à l'écrit comme à l'oral. Elle contient à elle seule le plan du roman.



La marmite, la table servie, l'égout de la maison : le trajet du mot.

Le mot vient de la cuisine.

Une pot-bouille, au XIX^e siècle, c'est l'ordinaire d'une maison : ce qui bout dans le pot, sans apprêt. De là un second sens, familier au XIX^e siècle : faire pot-bouille, c'est vivre ensemble, tenir le même ménage, partager la même marmite.

Le mot dit la vie commune par sa cuisine, et il n'a rien de flatteur. Zola choisit donc un titre qui sent le gras et le renfermé pour un livre qui se passe dans des salons cirés.

Le titre est déjà un jugement, et il est posé avant même la première ligne, sur la couverture.

Ce qui se prépare derrière les portes d'acajou n'a rien de la table servie ; c'est un ordinaire, et il n'est pas beau.

Le procédé devient pleinement visible au chapitre VI, dans la cour intérieure des cuisines, où les bonnes se répondent crûment d'une fenêtre à l'autre pendant que les maîtres, à l'étage, dorment encore. Cette cour est le poste d'observation du livre.

Les domestiques voient les linges, les comptes et les visites ; leur bavardage tient lieu d'enquête, et il ne se trompe guère. Zola ne les idéalise pas pour autant. Elles sont dures entre elles, injustes avec la plus faible du groupe, Adèle, dont elles font leur souffre-douleur, et le narrateur le note sans indulgence : la misère n'adoucit personne.

Le lecteur y gagne un point de vue rare pour l'époque : la maison tout entière vue d'en bas.

Le roman donne longuement la parole à ceux dont la littérature de l'époque ne faisait que des silhouettes de second plan. Le parti pris n'allait pas de soi : faire parler des domestiques dans leur langue était rare au XIX^e siècle.

C'est le cœur du projet naturaliste : observer, et prendre ce que le milieu donne, sans trier selon l'élégance. Le livre appartient aux Rougon-Macquart, l'histoire d'une famille sous le second Empire.

Octave Mouret y reparaît l'année suivante, dans *Au Bonheur des Dames*, où il fait fortune.

La suite est plus lumineuse, mais elle repose entièrement sur ce que *Pot-Bouille* a montré.

› lire la suite sur le site

MODE D'EMPLOI

Le roman



L'ascenseur n'aurait rien arrangé

Dix-huit chapitres, un seul lieu, beaucoup de personnages. Une liste des habitants tenue à jour rend la lecture facile.

Un mot sur le contenu

Le livre traite d'adultères et d'un accouchement caché. Il est au programme officiel ; la classe l'aborde avec le professeur.

Le vocabulaire

Zola fait parler les domestiques dans leur langue. Les mots crus sont un choix d'écrivain, non une facilité.

Le contexte

Le second Empire : une bourgeoisie de rentes, de dots, de mariages calculés et d'apparences tenues.

La suite

Octave Mouret reparaît l'année suivante dans *Au Bonheur des Dames*. Une bonne lectureursive, et plus lumineuse.

Un conseil

Demandez-lui de vous décrire l'immeuble étage par étage, avec ses habitants. Celui qui sait le faire tient le roman, et il tient aussi son oral.

Le titre

Intraduisible ou presque : les éditions anglaises ont fini par garder le mot *Pot-Bouille* tel quel, faute de mieux.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle Pot-Bouille ?

OCTAVE Mouret, vingt-deux ans, monte de Provence à Paris pour réussir. Il loue une chambre dans un immeuble neuf et entre comme vendeur dans un magasin de nouveautés.

Autour de lui, des familles qui tiennent leur rang : les Jossierand, qui marient leurs filles sans dot ; les Vabre ; les Duveyrier ; les Campardon.

Chacun tient son étage.

Le roman suit les mariages arrangés, les dettes, les liaisons et les brouilles d'héritage de cette petite société, dans un seul escalier. Zola ne fait pas la morale.

Un mot sur le ton : le livre est souvent drôle, d'une drôlerie grinçante.

Ce n'est pas un roman noir, c'est une comédie féroce, et elle se lit vite.

Le rythme fait tout.

› lire la suite

Trois états d'un nom

Un procès oblige Zola à débaptiser un personnage en cours de feuilleton. Le dépouillement des livraisons du Gaulois le date au jour : dernier « Duverdy » le 14 février 1882, premier « Trois-Étoiles » le 16. La forme « Duveyrier » n'apparaît nulle part dans le journal. *fiche des témoins, dépouillement des 86 numéros du Gaulois*

L'ENQUÊTE

L'immeuble neuf possède des fenêtres peintes qui ne s'ouvriront jamais

Octave vient d'arriver rue de Choiseul. Dans la cour propre d'une maison réputée moderne, il découvre des ouvertures condamnées avant même d'exister : Zola installe le soupçon dans le décor.

UN mur imite des fenêtres. Octave n'a encore rencontré aucun voisin lorsque la maison lui présente déjà une anomalie. Au fond de la cour, un grand mur nu a été maquillé : on y a peint de fausses fenêtres, avec des persiennes éternellement closes. Le décor prolonge l'alignement des ouvertures réelles, mais il ne donne ni air, ni lumière, ni vue. Il imite exactement ce qu'il interdit. Zola ne cache pas cet indice dans un chapitre tardif. Il le place au chapitre I, pendant la visite qui doit convaincre le nouvel arrivant qu'il a trouvé une adresse convenable. La cour est propre, le pavé régulier, le robinet de cuivre luit ; Octave se déclare enchanté. La réussite du trompe-l'œil tient à cette coexistence : l'artifice est visible et l'impression de respectabilité fonctionne tout de même. La maison ne trompe pas un

regard absent. Elle apprend au regard à préférer l'ordre de la surface à l'usage réel des choses.

L'architecte avoue la recette. Quelques pièces plus loin, la maison fournit son propre témoin. Campardon n'est pas un pamphlétaire venu dénoncer la bourgeoisie : c'est l'architecte, celui qui sait comment le bâtiment est fait et qui en tire du crédit. Dans la salle à manger, deux fentes coupent le plafond ; la peinture écaillée laisse voir le plâtre. Octave admire pourtant la richesse. Campardon répond que ces maisons sont bâties « pour faire de l'effet », puis détaille la recette : belle pierre en façade, escalier verni, dorure et peinture dans les appartements. L'ensemble inspire de la considération, bien qu'il ait moins de douze ans et commence déjà à partir. Son aveu ne prouve pas que tout soit faux : il insiste même

sur une solidité suffisante. Il établit autre chose, plus précis et plus gênant. La considération est un résultat fabriqué. Les matériaux, les ornements et la circulation produisent un jugement social avant que le visiteur ait éprouvé la conduite de quiconque.

La peinture ne condamne personne. La fausse fenêtre donne une image saisissante de la vie murée, mais une image n'est pas un casier judiciaire. Elle ne permet pas d'attribuer le même secret à chaque appartement, ni de décider que toute apparence est mensonge. L'eau et le gaz à tous les étages, la chaleur du grand escalier et la distribution des pièces sont des avantages réels. Octave lui-même ne subit pas passivement le prestige : ambitieux, il cherche une adresse capable de servir sa réussite. L'objection renforce l'enquête. Zola ne révèle pas

un vide derrière chaque façade ; il montre le travail qui rend une façade crédible, puis les fissures qui obligent à la regarder deux fois. Les fenêtres peintes ne disent pas ce que cachent les habitants. Elles donnent au bâtiment sa première consigne de lecture : ici, même une ouverture peut être construite pour fermer les yeux.

Le premier regard devient déjà une épreuve. Le lecteur reçoit ainsi deux mesures simultanées. Octave relève les signes qui promettent le confort, tandis que la narration enregistre ce qui les dément sans encore conclure. La fenêtre peinte n'annonce pas le contenu des appartements ; elle apprend à comparer fonction et apparence. Cette méthode vaut pour la suite : revenir au détail matériel avant de transformer la maison en symbole total.

LE SILENCE EST FABRIQUÉ

LE grand escalier impressionne Octave par une « paix morte ». Tapis, portes d'acajou et air chauffé donnent au calme la valeur d'une preuve morale. Pourtant, les malles montent par l'escalier de service. Plus loin, une fenêtre de cuisine ouverte libère les rires, les jurons et les nouvelles de toute la domesticité. Quand les maîtres apparaissent, les fenêtres se referment et le silence revient.

Ce contraste ne sépare pas une maison vraie d'une maison fausse. Le grand escalier dépend du circuit qu'il écarte : le travail, les déchets et les voix passent ailleurs pour que l'entrée principale demeure majestueuse. Le roman fait entendre le coût matériel du calme.

La cour n'est pas pour autant un tribunal pur. Zola lui applique un vocabulaire de mépris, et les domestiques peuvent se montrer cruels entre eux. Leur bruit ne garantit aucune innocence. Il révèle une organisation : l'honnêteté visible exige que certaines vies deviennent audibles seulement par l'envers.



Les fausses fenêtres ferment le regard ; grand escalier, service et cuisine montrent comment la maison fabrique simultanément prestige et silence.

LA MAISON CACHE LE TRAVAIL QUI LA FAIT TENIR

LA première visite suit un itinéraire réglé. Octave entre par un vestibule de faux marbre, monte un escalier rouge où le tapis s'arrête avant les chambres de domestiques, regarde la cour aux fausses fenêtres, traverse des salons décorés, puis atteint la cuisine. À chaque étape, ce qui paraît noble dépend d'un espace moins honorable. Les bagages, la nourriture, les ordures et les confidences ont leur circulation propre. Le plan ne sert pas de fond à l'intrigue : il distribue

ce qui peut être montré, entendu ou nié.

Cette distribution explique pourquoi le silence ne suffit jamais comme preuve d'honnêteté. Il peut signaler une discipline efficace, non une vertu intérieure. La fenêtre de cuisine agit alors comme une contre-épreuve : un geste suffit pour faire entrer dans la visite les voix que l'architecture repoussait. Octave rapproche lui-même ce tumulte de la majesté du grand escalier. Le roman lui apprend, et nous apprend avec lui, à comparer deux lieux simultanés.

Il serait tentant de résumer la maison par une opposition commode, le beau devant et le vrai derrière. Le texte résiste. La cour est elle aussi construite, hiérarchisée et traversée de violence sociale ; la façade offre de vrais services en même temps qu'elle produit un prestige. La découverte porte moins sur un secret que sur un mécanisme. Avant le premier adultère, le bâtiment a déjà donné sa règle : montrer des ouvertures, organiser la fermeture, puis employer tout un monde à préserver l'écart.

LE DOSSIER

Un procès rebaptise un personnage pendant que le feuilleton paraît

En février 1882, le nom d'un conseiller à la cour d'appel devient un problème judiciaire. Le journal permet de voir Zola corriger son roman sous les yeux des lecteurs, sans trouver tout de suite le nom du volume.

UN avocat découvre son nom chez Zola. *Pot-Bouille* commence à paraître dans *Le Gaulois* le 23 janvier 1882. Deux jours plus tard, Charles Duverdy, avocat à la cour d'appel de Paris, vient protester au journal : le roman donne son nom à un personnage peu recommandable. Une assignation est délivrée le 28 janvier ; l'affaire est appelée les 1er et 3 février devant la première chambre du tribunal civil de la Seine. Le 2 février, *Le Gaulois* informe ses lecteurs que le procès intenté par Duverdy est venu la veille devant cette chambre. Un jugement condamne Zola à changer le nom, mais sa date exacte n'est pas établie par les pièces ouvertes. Le 16 février, l'écrivain annonce dans le journal qu'il renonce à l'appel.

L'événement est assez fort sans date ajoutée : un roman qui observe les usages de la société se voit imposer l'une de leurs limites, au moment même où il se publie.

Trois noms passent dans le journal. Les numéros datés permettent de suivre la correction presque en direct. Le 14 février porte la dernière occurrence de « Duverdy ». Le 15 ne nomme pas le personnage. Le 16 paraît « Trois-Étoiles » ; le 21, « Sans-Nom » ; le 23, « Vabre », avec le prénom Louis. Cette suite n'est pas un résumé rétrospectif : elle demeure dans les livraisons successives du feuilleton. Le personnage continue d'occuper la même place narrative pendant que son étiquette change. Le procédé

rend visible une difficulté que le volume effacera : corriger un nom propre sans casser la continuité d'une intrigue déjà engagée. Rien n'autorise cependant à inventer la réaction des lecteurs, ni à affirmer que chacun des 86 numéros consultés portait un épisode. Les pièces établissent les états du nom dans les numéros ; elles ne reconstituent pas toute l'expérience du public.

Duveyrier naît seulement avec le livre. La chute de l'enquête tient dans une absence. « Duveyrier », le nom de l'état homologué du volume et des éditions qui en dérivent, ne paraît dans aucun des numéros du feuilleton relevés. Il naît avec le livre. Le journal conserve ainsi trois solutions provisoires que la lecture

courante ne montre plus : une périphrase brillante, un aveu d'anonymat, puis un nom déjà présent dans la famille romanesque. Le volume ne corrige pas seulement une coquille ; il referme une séquence publique d'essais. On ignore ce qui a conduit Zola à choisir chacun de ces relais, et l'antériorité de ce relevé n'a pas été recherchée. La page ne revendique aucune découverte première. Elle établit un fait contrôlable et sa portée : sous le nom stable de Duveyrier subsiste l'histoire mouvementée d'un personnage que le monde réel a obligé le roman à rebaptiser.

Le relevé s'arrête au fait établi. La succession des noms est certaine ; le motif privé de chacun de ces choix reste réservé.



L'assignation atteint l'atelier : les épreuves changent de nom sous presse, puis le volume stabilise Duveyrier et efface la succession visible dans *Le Gaulois*.

LE RÉEL ENTRE DANS LE ROMAN PAR LE TRIBUNAL

LE naturalisme est souvent présenté comme un regard posé sur la société : l'écrivain recueille des documents, observe des milieux et transforme ces matériaux en intrigue. L'affaire Duverdy renverse momentanément la direction. Un homme du monde juridique se reconnaît dans un nom de fiction, saisit le tribunal et obtient une modification. Le document vivant résiste à celui qui voulait le décrire. Pendant quelques jours, ce conflit devient lisible dans la matière même du feuilleton.

Le tribunal n'écrit pourtant pas *Pot-Bouille*. La condamnation porte sur un nom ; elle ne décide ni la conduite du personnage, ni l'architecture de l'immeuble, ni le sens du roman. Zola conserve la fonction narrative et cherche des désignations de remplacement. Cette limite empêche de transformer l'avocat en coauteur. Elle permet de voir plus finement ce que change l'intervention : non le personnage entier, mais le lien public entre un nom inventé et une personne réelle.

Le passage au volume accomplit enfin une opération silencieuse. « Duveyrier » stabilise l'identité et fait disparaître, pour les lecteurs suivants, les hésitations du journal. Comparer les états ne livre pas une intention cachée ; cela rend une fabrication observable. Le feuilleton garde la trace du choc, le livre en garde le résultat. Ce n'est plus seulement le roman qui observe la société : durant neuf jours, la société laisse ses corrections dans le roman.

LE 23 FÉVRIER, ZOLA DIT LE LIVRE MENACÉ

ZOLA publie une nouvelle protestation dans *Le Gaulois*. Il affirme que d'autres homonymes de ses personnages réclament à leur tour des changements et que son éditeur n'ose plus tirer *Pot-Bouille*, déjà composé. La querelle ne touche plus seulement une ligne du feuilleton : selon l'écrivain, elle menace le passage au livre.

Le même jour, il annonce qu'il rétablit « Vabre », précédemment remplacé par « Sans-Nom », et prévient qu'il ne retirera plus un nom sans y être contraint par la justice. Le feuilleton imprime Louis Vabre dans la scène du mariage. La réponse publique et la correction romanesque avancent ensemble.

Cette déclaration reste celle d'un auteur engagé dans un conflit ; elle ne mesure pas à elle seule la durée d'un retard de tirage. Elle prouve cependant que la correction a atteint l'économie concrète de la publication. Avant de devenir Duveyrier dans le volume, le personnage a mis le livre sous pression.

REPÈRES

1972

Le roman paraît au Seuil. Il est devenu, en une génération, un classique de la littérature caribéenne de langue française.

La Guadeloupe

Fond-Zombi, l'Abandonnée, le morne La Folie, la Ramée : des lieux nommés, parfois inventés, mais toujours précisément situés.

Les Lougandor

Minerve, Toussine, Victoire, Télumée. Une lignée de femmes : les hommes passent, elles tiennent.

Élie et Amboise

Les deux hommes de sa vie. Le premier la brise, le second la relève. Aucun des deux ne la définit.

Le parcours



Le courage s'hérite.

« Tisser les mémoires, habiter le monde ». Attends-toi à des sujets sur la transmission, sur la mémoire et sur la place qu'on se fait dans un monde hostile.

Le mot juste

On dit « la déveine », comme le livre, pour la malchance qui s'installe et ne repart plus. Le français du roman est traversé de créole, et cela s'analyse.

Fond-Zombi

Le village de Télumée, au pied des bois. Un lieu mi-réal mi-rêvé, devenu l'un des plus célèbres de la littérature antillaise de langue française.

L'ESSENTIEL

Pourquoi Télumée raconte-t-elle ses ancêtres avant sa propre vie ?

La première partie du roman, souvent sautée à tort, décide de tout : elle installe la lignée de femmes dont Télumée hérite.



La case, la lignée, debout sous la pluie.

LE roman s'ouvre sur une phrase de sagesse, puis sur un nom qui n'est pas celui de la narratrice : Toussine.

Télumée n'aborde sa vie qu'à la deuxième partie.

L'ordre est un choix. Cette composition en deux temps est inscrite dans le livre : la première partie présente les siens, la seconde raconte son histoire.

Dire d'où l'on vient précède le reste. La lignée est celle des femmes Lougandor : Minerve, Toussine, Victoire, Télumée.

Quatre générations, portées par les mères plus que par les pères. Toussine traverse le pire : un incendie emporte l'une de ses filles.

Quand elle reparait, relevée, le village lui donne un nom neuf : Reine Sans Nom. Ce que la première partie installe, c'est donc une manière de tenir debout, dont Télumée héritera avant toute autre chose.

Derrière la famille, il y a l'histoire. La narratrice rappelle que ses ancêtres furent esclaves dans cette île à volcans : la mémoire intime est aussi une mémoire collective. L'abolition date de 1848 ; les places n'ont pas suivi.

Voilà pourquoi le récit remonte si loin : commencer par la lignée montre que cette vie est un maillon dans une longue chaîne de femmes. Le titre dit la même chose autrement.

La pluie et le vent, ce sont les épreuves qui tombent sans prévenir sur les vies ; Télumée Miracle, c'est le nom que la communauté donne à celle qui reste debout après l'orage. Cette entrée en matière donne aussi le style du livre : la narratrice parle comme on parle à quelqu'un, par proverbes, par chansons et par adresses au lecteur.

Conséquence pratique : le livre se comprend beaucoup mieux lu à haute voix, et les passages préparés pour l'oral se retiennent plus vite si tu les dis.

Le récit d'une vie ne tient que noué aux vies d'avant, et c'est exactement ce que demande le parcours.

› lire la suite sur le site

LA PHRASE À RETENIR

Le roman s'ouvre sur une maxime, au présent de vérité générale. Elle est courte, elle se retient, et elle sert dans presque tous les sujets.

« Le pays dépend bien souvent du cœur de l'homme : il est minuscule si le cœur est petit, et immense si le cœur est grand. »

Pluie et vent sur Télumée Miracle, première page

Retiens la construction : deux mesures symétriques, minuscule contre immense, petit contre grand. C'est une phrase de conteuse, faite pour être dite à voix haute.

Retiens surtout ce qu'elle affirme : le pays est une manière de l'habiter, qui dépend de celui qui regarde.

Un point souvent négligé : la phrase parle du pays avant de parler d'une femme. Le livre commence par le monde, et non par le moi.

MÉTHODE

Comment citer la lignée des femmes dans une copie

APPRENDs les quatre noms dans l'ordre : Minerve, Toussine, Victoire, Télumée. Une lignée citée juste prouve en une seule ligne que tu as lu le livre. Quatre mots, quatre preuves. Sers-toi du surnom Reine Sans Nom.

Pour un sujet sur la mémoire, oppose les deux parties du roman : les siens d'abord, sa vie ensuite. C'est un argument de composition, toujours bien vu.

Chaque lieu correspond à un état précis de la vie de Télumée.

Évite le mot exotique.

Il place le lecteur au-dehors, alors que le roman est écrit du dedans. N'écris pas non plus que Télumée subit tout. Elle perd beaucoup et se relève chaque fois : c'est ce mouvement-là qu'on te demande de décrire.

Décris-le pas à pas. Dernier conseil, valable pour toutes les œuvres du programme : cite court.

Une phrase de six mots, bien placée, pèse toujours plus lourd qu'un long paragraphe recopié de mémoire.

› lire la suite

La chance se déclare

« Je suis née négresse à chance, et je mourrai négresse à chance », dit Reine Sans Nom au premier soir de Télumée à Fond-Zombi. La formule symétrique enferme une vie entière dans une affirmation, et c'est une femme qui a tout perdu qui la prononce. *Simone Schwarz-Bart, Pluie et vent sur Télumée Miracle, Seuil, 1972, p. 49*

LE SAVIEZ-VOUS ?

Pourquoi le village l'appelle-t-il Reine Sans Nom ?

Dans ce roman, le surnom en dit plus long que le nom porté à l'état civil.

LE DÉTAIL
QUI COMPTE

Une phrase revient dans le livre comme un avertissement, et elle en donne le rythme.

« La femme qui a ri est celle-là même qui va pleurer. »

Pluie et vent sur Télumée Miracle, deuxième partie

Elle se lit dans les deux sens : le bonheur ne dure pas, mais celle qui pleure a d'abord ri. Le roman refuse de choisir.

C'est ce qui le sauve de la noirceur : la joie y est toujours nommée, jamais tenue pour une illusion.

Une phrase brève, sûre, et qui ouvre sur tout le livre.

Elle donne aussi la clé du titre : la pluie et le vent reviennent toujours, et l'on apprend à vivre entre deux averses plutôt qu'à espérer le beau temps.

C'est en cela que le livre est utile à un adolescent. Il ne promet pas que tout s'arrange ; il montre quelqu'un qui continue, ce qui est une leçon plus solide.



La parole transmise, les champs de canne, debout dans le jardin.

TOUSSINE Lougandor a un nom d'état civil.

Le village lui en donne un autre après l'épreuve : Reine Sans Nom. L'histoire tient en peu de mots.

Toussine épouse Jérémie, un pêcheur ; un incendie emporte l'une de leurs filles, et la maison se referme sur son deuil. Elle reparaît des années plus tard, droite, et remet son jardin en état : le relèvement.

Reine, parce qu'elle en a la tenue.

Sans Nom, parce qu'aucun mot ne suffit.

Le titre vient de là. Manière de raconter venue de l'oralité : on est nommé par ce qu'on a fait. Simone Schwarz-Bart a longuement écouté ces voix.

Née en 1938, élevée en Guadeloupe, elle publie ce roman en 1972.

Sa langue vient de là : un français littéraire, tenu, où passent des tournures créoles, des proverbes et des chansons.

On dit souvent que ce livre s'entend autant qu'il se lit, et c'est vrai. De là le prénom de la fille adoptive de Télumée : Sonore.

Rien n'est laissé au hasard dans les noms du roman. Le procédé a une portée plus large. Nommer, dans ce roman, c'est reconnaître : une communauté qui donne un nom à quelqu'un lui reconnaît une place, et cette place ne lui sera plus reprise.

Le nom devient un abri. On mesure ce que le livre met en jeu : des ancêtres privés de leur nom par l'esclavage.

Nommer soi-même les siens devient une manière de réparer.

Rien de tout cela n'est asséné.

Le roman ne fait pas de discours : il raconte des vies, laisse entendre des chansons, et confie au lecteur le soin de comprendre ce que ces noms recouvrent. Un mot sur le mot sorcière, à propos de Man Cia : il désigne une femme qui connaît les plantes, les rêves et les gens, et que la communauté consulte.

Ces figures ont une fonction précise.

Elles transmettent un savoir que l'école ne donne pas, et le roman les traite avec le même sérieux que les travaux et les deuils.

Retenez ce fil, il est commode pour aider votre enfant : suivre les surnoms, c'est suivre l'histoire du livre et l'ordre de ses épreuves.

› lire la suite sur le site

MODE D'EMPLOI

L'édition

Le roman existe en poche. Une seule édition suffit ; l'important est que votre enfant puisse écrire et souligner dedans.

Le créole

Quelques mots ne sont pas dans le dictionnaire courant. Ce n'est pas un obstacle à la lecture : le sens vient toujours du contexte.

Ce qu'il faut lire

Le roman en entier, y compris la première partie, souvent sautée parce qu'elle précède l'héroïne. C'est pourtant elle qui donne le sens.

Un mot sur le contenu

Le livre évoque des violences conjugales et un deuil d'enfant. Il est au programme officiel ; la classe l'aborde avec le professeur.

Les noms



L'état civil n'a pas suivi

Aidez-le à tenir la liste des personnages et de leurs surnoms. Ils sont nombreux et se ressemblent peu : une feuille de papier y suffit largement.

À voix haute

Ce roman se lit très bien à haute voix. Deux pages lues ensemble le soir valent mieux qu'un chapitre survolé seul.

Le calendrier

L'épreuve a lieu en juin. Un livre lu pendant l'été se révise en une soirée. Celui-ci se lit en une semaine.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle Pluie et vent sur Télumée Miracle ?

UNE femme âgée, Télumée, raconte sa vie en Guadeloupe.

Elle va de la grand-mère au jardin de la Ramée. Enfant, elle est confiée à Toussine, dite Reine Sans Nom, à Fond-Zombi.

Elle y apprend à lire les plantes, les rêves et les gens. À seize ans, elle entre comme servante chez les Desaragne, une famille blanche de l'île, et découvre le mépris ordinaire tenu pour naturel.

Elle épouse Élie, son amour d'école.

La misère et l'alcool le rendent violent ; il la chasse.

Elle se relève, travaille à la canne, épouse Amboise.

Un répit.

Amboise meurt lors d'une répression ouvrière.

Le livre n'est ni triste ni gai : il est droit. Il montre ce qu'il faut de mémoire, de courage et de poésie pour habiter un monde qui ne vous fait pas de place.

› lire la suite

Un nom qui est un titre

Toussine ne s'appelle pas Reine Sans Nom : les gens de Fond-Zombi l'ont couronnée de ce nom après l'incendie. Le roman fait donc de l'appellation un acte collectif, et non un état civil. *parcours thématique, édition de référence Seuil, 1972*

L'ENQUÊTE

Une femme libérée en 1848 ouvre le roman, un siècle avant Télumée

Minerve sort de l'esclavage au début de la lignée. Ce départ historique change la lecture du « je » final : Télumée ne raconte jamais seule, elle porte les vies qui ont rendu sa parole possible.

MINERVE fait entrer 1848 dans la première phrase de la lignée. Le roman fait commencer la mémoire familiale avec Minerve, libérée au moment de l'abolition de 1848. Télumée n'est pas encore née, et sa voix remonte pourtant jusqu'à cette coupure. Mariella Aita Solimando (*Le réel merveilleux dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart*, 2006) situe ce départ comme l'entrée dans près d'un siècle d'histoire guadeloupéenne. Le fait déplace l'autobiographie : le « je » ne possède pas son commencement, il le reçoit. Cette date n'autorise pas à transformer le roman en chronique exhaustive de l'après-abolition. Elle fixe un seuil précis : une liberté juridique ouvre le récit sans abolir les violences, les dépendances ni les pertes qui traversent les générations suivantes.

Quatre femmes fabriquent une seule voix sans se confondre. Après Minerve viennent Toussine, Victoire puis Télumée. Le récit ne les range pas dans un arbre immobile : chacune transmet des paroles, des gestes de survie, des erreurs et une manière de nommer l'épreuve. La première personne devient ainsi une composition de voix. J. David Danielson (« Télumée Miracle and the Creole Experience », 1976) montre que chants anciens, chants d'esclaves et contes de Reine Sans Nom forment un art populaire transmis. Son apport éclaire le tressage de la mémoire ; sa limite est de ne pas réduire chaque femme à la fonction de relais. Télumée hérite, mais elle choisit aussi ce qu'elle reprend.

La lignée n'est pas une recette de résilience. On pourrait résumer cette traversée par un mot rassurant :

résilience. Le roman résiste à cette gomme. Les femmes affrontent l'abandon, la violence coloniale, la folie et la pauvreté ; elles ne sortent pas intactes de ce qu'elles surmontent. La transmission ne transforme pas automatiquement la souffrance en force. Elle donne des phrases, des exemples et parfois un abri, jamais une garantie. La borne commande la lecture : établir une continuité n'efface pas les ruptures, et célébrer la dignité ne doit pas rendre les blessures abstraites. La lignée vaut parce qu'elle conserve ce qui a coûté à chacune.

1848 ouvre un temps qui ne se referme pas. L'abolition donne à Minerve un statut nouveau, mais le roman refuse d'en faire un point zéro. Les gestes de domination, les classements de couleur et les dépendances matérielles continuent de peser sur les vies. La date

travaille comme une charnière : elle sépare juridiquement deux régimes tout en rendant visible ce qui leur survit. Télumée reçoit cette contradiction avec les récits de ses aïeules ; sa mémoire familiale garde ensemble la rupture officielle et les continuités vécues.

Transmettre, c'est aussi transformer. Une parole reprise n'est jamais déposée intacte d'une génération dans la suivante. La destinataire la déplace vers une épreuve nouvelle, conserve une image, en abandonne une autre et lui donne une portée que l'aïeule ne pouvait prévoir. Le récit à la première personne rend ce travail audible. Il ne confond pas les quatre femmes dans une sagesse unique ; il montre comment une expérience ancienne devient une ressource présente sans cesser d'appartenir à celle qui l'a payée.

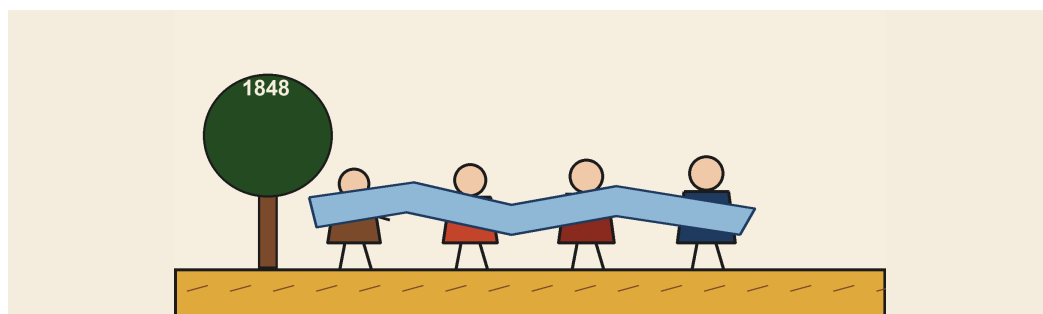
1848 NE FERME AUCUNE BLESSURE

MINERVE reçoit une liberté juridique, mais le récit qui part d'elle ne raconte pas une délivrance achevée. L'abolition fixe un avant et un après ; elle ne supprime ni la pauvreté, ni les hiérarchies, ni les violences qui continuent de peser sur les descendantes.

La chronologie devient ainsi une épreuve de lecture. Si l'on saute directement à Télumée, la force de sa parole paraît individuelle. En remontant à Minerve, on voit le temps collectif logé dans chaque souvenir et dans chaque avertissement reçu.

L'objection demeure : un roman n'est pas une archive complète de la Guadeloupe. Il agence des vies et des voix. La date de 1848 ouvre une profondeur historique précise ; elle ne permet pas de combler ce que l'œuvre ne raconte pas.

Cette profondeur donne au présent de Télumée un poids exact : ce qu'elle décide porte une histoire reçue, sans que cette histoire décide à sa place.



De l'abolition à la voix de Télumée, la mémoire circule entre quatre femmes sans transformer leurs épreuves en une histoire lisse.

UNE AUTOBIOGRAPHIE COMMENCE AVANT LA NAISSANCE DE SON HÉROÏNE

TÉLUMÉE promet de raconter sa vie, mais elle retarde son entrée pour installer Minerve, Toussine et Victoire. Ce détour n'est pas un préambule familial. Il construit la condition même du récit : une voix peut dire « je » parce qu'elle sait de quelles paroles, de quels silences et de quelles pertes elle procède. La généalogie agit moins comme une liste d'ancêtres que comme un montage de scènes reçues.

Le geste du texte apparaît dans les passages de relais. Une histoire racontée pendant qu'on coiffe une enfant, un surnom décerné par le village, une mise en garde répétée changent de porteuse sans devenir identiques. La mémoire ne se conserve pas dans un coffre ; elle se reformule dans des situations nouvelles. C'est ce que le dessin doit montrer : plusieurs femmes occupent des plans distincts, tandis qu'une même étoffe de parole circule sans les fondre.

Une lecture trop harmonieuse ferait de la lignée un refuge assuré. Les transmissions échouent aussi, arrivent trop tard ou portent une peur ancienne. Le roman n'oppose pas l'individu au collectif comme deux blocs. Il montre une personne qui devient elle-même au milieu d'héritages inégalement secourables. La borne protège le résultat : Télumée n'est ni seule auteure de sa force, ni simple copie des femmes qui la précèdent.

LE DOSSIER

Le village couronne une femme au moment même où il lui retire son nom

Toussine devient Reine Sans Nom par décision collective. L'effacement apparent fabrique une dignité publique, mais les critiques n'en tirent pas tous la même histoire.

LE surnom vient d'une élection communautaire. Toussine devient Reine Sans Nom lorsque le village reconnaît sa noblesse morale. Élise Finielz (« *Reading Pluie et vent sur Télumée Miracle* as a 'Legend of the Just' », 2021) localise ce baptême communautaire à la page 29 de l'œuvre et l'analyse comme une dignité sans hérité ni possession. Le paradoxe est net : le groupe retire le nom civil au moment où il élève la personne. Le surnom ne prouve pourtant pas que la communauté soit toujours juste. Le même village sait médire, isoler et condamner. L'élection révèle une puissance de mémoire collective ; elle ne délivre aucun certificat d'innocence au collectif qui la prononce.

Deux critiques éclairent deux étages distincts. Finielz (*ibid.*) relie

l'anonymat à l'effacement colonial des noms et à la figure du Juste caché. Danielson (*op. cit.*) insiste sur la conteuse, les chants et la transmission du monde créole. Les deux lectures se complètent sans s'additionner comme des cachets. La première explique la portée morale et historique du surnom ; la seconde montre comment la parole circule pendant les scènes ordinaires de transmission. Aucune ne décide à elle seule de tout le personnage. Leur apport devient solide quand on maintient leurs objets séparés, leurs localisations visibles et leur limite commune : une étude critique ne remplace ni le passage protégé ni l'ensemble du roman.

Le texte protégé impose une précision supplémentaire. Le texte intégral demeure protégé. L'analyse

peut indiquer la scène, présenter les travaux ouverts et exposer le désaccord ; elle ne reconstitue pas un long passage par fragments. Cette contrainte n'appauvrit pas l'enquête. Elle oblige à distinguer ce que le roman établit, ce qu'une critique interprète et ce qui reste à collationner. Une seule édition primaire a été contrôlée : aucune absence de variante ne peut être proclamée. La conclusion reste forte et bornée : Reine Sans Nom est un nom public chargé d'histoire, pas la solution unique du personnage.

Un nom retiré devient une mémoire offerte. Reine Sans Nom ne désigne ni une absence pure ni un effacement achevé. Le surnom associe le manque du nom civil à une reconnaissance prononcée devant les autres. Cette tension empêche la

lecture de choisir trop vite entre dépossession et couronnement. La communauté donne une dignité publique avec les mots mêmes qui rappellent une histoire de noms perdus. L'interprétation doit conserver les deux forces au lieu de faire de l'une la réparation complète de l'autre.

La scène garde son désaccord. Le village reconnaît Toussine, mais il ne devient pas pour autant l'auteur souverain de son identité. La femme nommée reçoit, habite et transmet ce titre dans une histoire qui dépasse l'instant de l'élection. Voilà ce que les deux lectures critiques permettent de tenir : une reconnaissance collective et une parole singulière. Elles n'autorisent ni à reconstruire le passage protégé, ni à décider que toute la lignée se résume au paradoxe du surnom.



Le village retire un nom et produit une dignité : le même geste conserve la mémoire de Toussine et la marque d'un effacement plus ancien.

LE NOM GARDE LA TRACE D'UN TRIBUNAL POPULAIRE INSTABLE

LE village qui élève Toussine au rang de Reine Sans Nom fabrique une autorité sans registre officiel. Son jugement circule dans la parole, se fixe dans un surnom et devient transmissible. Cette scène révèle un pouvoir de nomination que l'administration ne possède pas seule. Elle redonne une histoire à celle que l'anonymat pourrait effacer.

Mais le collectif n'est pas une instance toujours bienveillante. D'autres scènes montrent l'envie, le soupçon et la cruauté des regards. La même communauté peut célébrer une femme et en enfermer une autre dans une réputation. Le surnom ne vaut alors ni preuve juridique ni vérité psychologique. Il est un acte social dont il faut mesurer l'auteur, le moment, l'usage et la durée.

Danielson (*ibid.*) aide à comprendre la transmission orale ; Finielz (*op. cit.*) précise l'élection morale et l'histoire des noms. Leurs apports se rencontrent au personnage sans se confondre. La page peut établir que Reine Sans Nom reçoit une souveraineté de parole. Elle ne peut décider si ce nom répare tout ce que l'histoire a retiré.

REINE SANS NOM N'EST PAS ANONYME

TOUSSINE perd son nom civil dans la formule que le village lui donne. Pourtant, tout le monde sait qui elle est, ce qu'elle a traversé et pourquoi la dignité royale lui revient. Le surnom concentre une histoire au lieu de dissoudre une personne.

Finielz (*ibid.*) établit le baptême communautaire et son lien avec la noblesse morale. Elle ouvre aussi la piste de l'effacement colonial des noms.

Cette piste reste une interprétation localisée, non une clé totale. Le surnom peut réunir reconnaissance, anonymat historique et légende. Aucun de ces étages n'annule les autres, et aucun n'autorise à parler à la place de toute la communauté.

Le nom public demeure ainsi une relation vivante, non une identité administrative qui fermerait le personnage.

REPÈRES

1576

Le texte paraît en entier dans un recueil publié par Simon Goulart. La Boétie est mort depuis treize ans et n'a rien pu dire de cette publication.

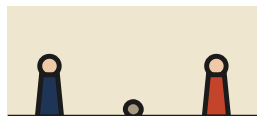
Le Contr'un

Second titre du *Discours*, donné par ses premiers éditeurs. Il désigne la cible : un homme seul, et tous les autres qui le portent sur leurs épaules.

Montaigne

Les deux hommes se lient d'une amitié restée célèbre. Montaigne devait publier le *Discours* au cœur des *Essais* ; il y renonce et met des sonnets à la place.

Servitude volontaire



Personne ne l'a forcé.

Formule paradoxale : servir n'est pas ici subi, il est consenti. Tout le texte tient dans le rapprochement de ces deux mots que rien ne devrait unir.

Le mot juste

On écrit « la servitude volontaire », jamais « l'esclavage volontaire ». Servir, au XVI^e siècle, c'est obéir à un maître, non être une chose.

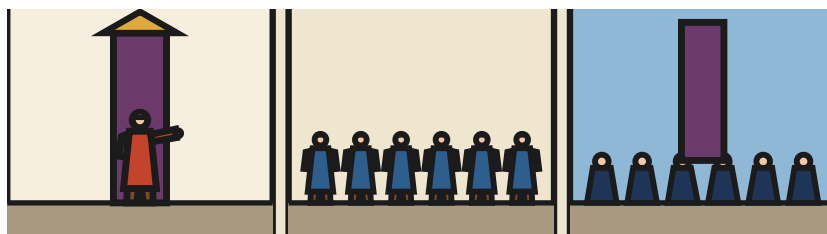
Le genre

Ce n'est pas un traité, c'est un discours : une parole écrite pour être entendue, avec des apostrophes, des questions et des exemples empruntés à l'histoire ancienne.

L'ESSENTIEL

Pourquoi un homme seul tient-il debout un peuple entier ?

*La question ouvre le *Discours* et le commande d'un bout à l'autre : La Boétie ne cherche pas la cause du pouvoir, il cherche celle de l'obéissance.*



Un homme seul, la foule debout, la foule à genoux.

UN seul homme commande, et des milliers obéissent. La Boétie part de cet étonnement et refuse d'y voir un effet de la force. Un tyran n'a que deux yeux, deux mains, un corps : rien de plus que le dernier de ses sujets.

D'où vient donc sa puissance ? De ceux qui la lui remettent. C'est la thèse du *Discours*, et elle tient dans une inversion.

Le peuple n'est pas vaincu, il se laisse vaincre ; il n'est pas privé de sa liberté, il la dépose. Le titre dit exactement cela. Une servitude volontaire n'est pas un esclavage : elle suppose un consentement, même muet, même machinal.

Et ce qui a été consenti peut, en droit comme en fait, être repris. La Boétie cherche alors les causes de ce consentement. La première est l'habitude.

On naît sous un maître, on ne connaît rien d'autre, et l'on finit par prendre pour naturel ce qui n'est qu'une coutume ancienne. La deuxième est la distraction.

Les théâtres, les jeux, les fêtes et les largesses occupent le peuple et l'attachent.

Le divertissement n'est pas un luxe du pouvoir : c'est un outil, qui tient les esprits ailleurs. La troisième est la plus efficace : la chaîne des complices.

Quelques hommes vivent du tyran, d'autres vivent de ceux-là, et de proche en proche le pays entier se tient. Chacun tient l'échelon inférieur parce qu'il tient au sien. L'image mérite d'être retenue.

Le tyran n'est pas au sommet d'une pyramide de pierre, mais au sommet d'une pyramide d'intérêts.

Ôte les intérêts, et la pyramide tombe d'elle-même, sans qu'une seule bataille ait eu lieu. De là une conséquence désarmante de simplicité.

Il ne s'agit pas de renverser le maître, ni même de le combattre : il suffit de ne plus le soutenir.

On n'a rien à faire, on a seulement quelque chose à cesser de faire. Le texte n'est pourtant pas un appel à la révolte.

La Boétie ne prêche aucune violence. Il expose un mécanisme et laisse chaque lecteur mesurer la part qu'il y prend. Retiens l'essentiel pour ta copie : La Boétie ne décrit pas le pouvoir, il décrit l'obéissance.

Ce déplacement de la question fait toute la nouveauté du texte, et il te fournit l'argument le plus solide que tu puisses en tirer.

› lire la suite sur le site

LA PHRASE À RETENIR

La formule arrive tôt dans le texte, juste après que La Boétie a montré que le tyran ne tire aucune force de lui-même. Elle est la plus citée du livre, et la plus simple.

« Soyez résolus de ne servir plus, et vous voilà libres. »

Discours de la servitude volontaire

Remarque qu'aucun acte n'est demandé. Rien à prendre, rien à renverser : il suffit de cesser. La liberté n'est pas promise pour plus tard, elle est donnée dans la même phrase.

Le raisonnement est renversant. D'ordinaire on explique la tyrannie par la force du tyran ; La Boétie l'explique par l'accord, même distrait, de ceux qui la subissent chaque jour.

Le procédé est à nommer en copie : le paradoxe. Une contradiction apparente qui, une fois expliquée, éclaire mieux qu'une longue démonstration. Retiens la phrase, elle tient en une ligne.

MÉTHODE

Comment se servir du *Discours* dans une copie

LE sujet porte sur la force des mots ou sur l'engagement ?

Elle est brève, elle est sûre, et elle montre qu'un texte d'idées agit d'abord par sa forme, avant d'agir par ses preuves.

La chaîne des complices est ton meilleur exemple d'argumentation concrète.

La Boétie ne raisonne pas dans l'abstrait : il compte, il empile, il montre.

Un correcteur voit aussitôt que tu as lu le texte.

Apostrophes, questions directes, exemples pris à l'histoire ancienne : le texte est écrit pour la voix, et cette oralité est un argument en soi.

Une prudence : n'écris pas que La Boétie appelle à la révolution.

Confondre les deux est l'erreur la plus fréquente sur ce texte, et le correcteur la repère.

› lire la suite

FRANCHISE VEUT DIRE LIBERTÉ · Chez La Boétie, « franchise » ne signifie jamais sincérité : le mot veut dire liberté. Un homme « franc », au XVI^e siècle, est un homme libre, non un homme qui dit ce qu'il pense.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Montaigne a renoncé à publier le texte de son ami

Le Discours devait figurer au cœur des Essais. Montaigne s'est ravisé, et il s'en explique dans le chapitre consacré à l'amitié.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

Montaigne raconte leur amitié dans un chapitre resté célèbre. Il y cherche longuement la raison de ce lien, puis finit par avouer qu'il n'en a aucune à donner.

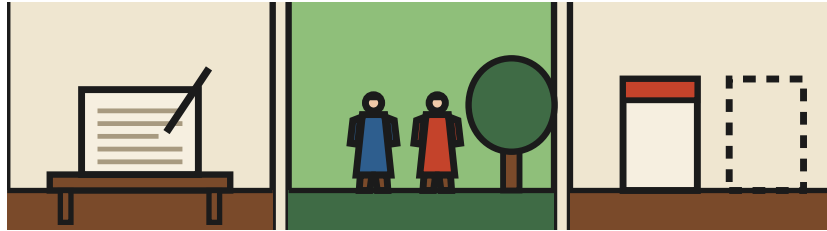
« Parce que c'était lui, parce que c'était moi. »

Montaigne, *Essais*, livre I, chapitre 28

Quelques mots répétés, et rien de plus. La phrase est devenue la définition la plus citée de l'amitié dans notre langue, et elle ne démontre rien : elle constate.

Ce chapitre devait accueillir le Discours tout entier. Montaigne y renonce parce que le texte avait été imprimé ailleurs, entre-temps, à des fins qu'il désapprouvait.

À la place, il insère des sonnets de La Boétie. Le détail compte : le plus grand des essayistes a préféré taire le texte de son ami plutôt que de le laisser servir un camp.



Le manuscrit, l'amitié, la place laissée vide.

ÉTIENNE de La Boétie naît à Sarlat en 1530.

Il fait son droit à Orléans, devient conseiller au parlement de Bordeaux et meurt en 1563, à trente-deux ans.

Sa vie publique fut courte et sans éclat particulier. C'est à Bordeaux qu'il rencontre Michel de Montaigne.

Les deux hommes se lient d'une amitié devenue proverbiale.

Montaigne assistera à sa mort et en fera le récit dans une longue lettre adressée à son père. Le Discours, lui, est bien antérieur à cette rencontre. Montaigne assure que son ami l'a écrit dans sa première jeunesse, comme un exercice d'école sur un sujet ancien, longtemps avant qu'ils se connaissent.

L'exercice a débordé son cadre.

Le texte circule en manuscrit, se recopie, se prête d'une main à l'autre, et acquiert peu à peu une réputation que son auteur n'a jamais cherchée ni entretenue de son vivant. Après la Saint-Barthélemy, en 1572, des auteurs protestants cherchent des arguments contre le pouvoir royal.

Ils trouvent le Discours et en publient une partie en 1574, dans un recueil de combat, sous le titre du Contr'un. Le texte intégral paraît deux ans plus tard, en 1576, dans un recueil rassemblé par Simon Goulart.

La Boétie est mort depuis treize ans déjà.

Il n'a rien pu dire de l'usage que l'on faisait alors de ses pages. Montaigne, lui, réagit.

Il avait prévu de placer le Discours au centre de ses *Essais*, dans le chapitre sur l'amitié.

Il renonce, et le dit : le texte a paru ailleurs, dans une intention qui n'était pas la sienne. À la place, il donne des sonnets de son ami.

Le geste est celui d'un exécuteur testamentaire prudent : il garde La Boétie poète et laisse le Discours à ses éditeurs, sans en renier une ligne pour autant. L'affaire a nourri des débats savants pendant des siècles : date exacte de rédaction, intention de l'auteur, portée réelle du propos. On a même proposé d'y voir une œuvre de Montaigne lui-même, hypothèse aujourd'hui abandonnée.

Un livre ne se réduit pas aux intentions de celui qui l'a écrit : il vit de ce que les lecteurs en font, et le Discours en offre l'exemple le plus net de son siècle.

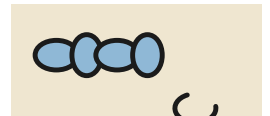
► lire la suite sur le site

MODE D'EMPLOI

Ce qu'il faut lire

Le texte en entier, dans une édition scolaire en français modernisé. Les extraits d'anthologie ne suffisent jamais à l'oral, où le jury demande des détails.

Que réviser



Aucun maillon n'a porté plainte

L'ouverture et sa question, le passage sur l'habitude, la chaîne des complices, et la formule sur la résolution de ne plus servir. Quatre points bien tenus suffisent.

La langue

Le français du XVI^e siècle surprend d'abord. Les éditions scolaires le modernisent, et la difficulté disparaît au bout de quelques pages.

Le contexte

La France du XVI^e siècle : une monarchie qui s'affermir, puis quarante ans de guerres de religion. Le texte a été publié dans ce climat, et par un camp.

Un mot sur le contenu

Le texte parle de tyrannie et d'obéissance. Il ne vise aucun régime d'aujourd'hui : c'est une réflexion générale, conduite avec des exemples pris à l'Antiquité.

Un conseil

Demandez-lui d'expliquer en trois phrases pourquoi les gens obéissent, selon La Boétie. Celui qui sait le dire simplement tient le texte, et il tient aussi son oral.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle le Discours de la servitude volontaire ?

LA Boétie pose une question simple, que personne n'avait posée ainsi : comment un seul homme peut-il commander à un peuple entier, alors qu'il n'a qu'un corps et deux mains comme tout le monde ? Sa réponse tient en un mot : le consentement.

Le tyran n'a de force que celle qu'on lui prête.

Le peuple n'est pas dépouillé de sa liberté, il la remet lui-même, et il recommence chaque matin. Trois causes sont examinées. L'habitude, qui fait prendre la coutume pour la nature.

Le divertissement, qui occupe et endort.

Et l'intérêt, qui attache au maître toute une chaîne de profiteurs. Cette chaîne est le passage le plus fort du texte. Quelques hommes vivent du tyran, d'autres vivent de ceux-là, et de proche en proche le pays se tient.

Personne ne porte le maître, et tout le monde le porte.

L'ouvrage se lit en un après-midi et donne à un élève de première un exemple rare : une idée neuve, tenue de bout en bout, sans le moindre jargon.

► lire la suite

L'ENQUÊTE

Quatre ou cinq hommes suffisent à faire tenir le pouvoir d'un seul

Le tyran paraît gigantesque. La Boétie déplace pourtant le regard vers son socle : quelques proches, puis des centaines de relais, transforment une faiblesse numérique en domination.

LE géant tient sur quatre ou cinq épaules. La Boétie commence par l'énigme d'un seul homme servi par une multitude, puis il ouvre la machine. Quatre ou cinq proches maintiennent le tyran ; six cents profitent d'eux ; des milliers dépendent à leur tour de ces six cents. Jean Balsamo et Deborah Knop (« Du genre démonstratif au genre délibératif », 2014) localisent cette chaîne et montrent qu'elle donne une forme concrète à la dépendance. Le fait renverse l'image d'une force tombée d'en haut. Le pouvoir circule par des charges, des faveurs et des intérêts. La borne est décisive : décrire les relais ne signifie pas que chaque sujet consent librement ni que la peur et la contrainte disparaissent.

Le colosse tombe quand son socle se retire. L'image du colosse

condense le mécanisme. Denis Roger-Vasselin

(*Discours de la servitude volontaire : livret pédagogique*, Hachette Éducation, 2025) relève que les sujets n'ont pas à pousser le géant ; il suffit qu'ils cessent de le soutenir pour que son propre poids le brise. Cette comparaison rend une relation visible : la grandeur du tyran dépend de ce qui paraît extérieur à lui. Elle ne fournit pas un mode d'emploi universel de révolution. Un socle politique possède des institutions, des armes et des dépendances réelles que l'image simplifie pour rendre leur concours pensable.

Retirer l'appui n'est pas choisir sans contrainte. L'expression « servitude volontaire » attire comme une accusation. Elle devient fautive si elle transforme toutes les victimes en coupables de leur domination. Le texte lui-même

décrit l'habitude, l'éducation, les spectacles, les intérêts et la chaîne des dépendances. Une conduite peut soutenir un ordre sans être un consentement heureux. L'objection corrige le scandale arithmétique : un contre tous n'est jamais seulement un calcul de volontés individuelles. La lecture peut établir que la domination a besoin de concours répétés ; elle ne peut déduire que chacun possède, seul et immédiatement, la liberté matérielle de s'en retirer.

Le nombre décrit des étages de dépendance. Quatre ou cinq, puis six cents, puis des milliers : la progression ne constitue pas un recensement administratif. Elle rend lisible une architecture. À chaque étage, le bénéfice reçu d'en haut devient un moyen de tenir l'étage inférieur. La force centrale se distribue sans cesser de paraître

concentrée. Cette arithmétique explique pourquoi la domination peut sembler immense alors que son sommet demeure étroit ; elle invite à chercher les relais, les offices et les récompenses qui transforment une faveur en obéissance répétée.

L'habitude fabrique un présent sans commencement. Celui qui naît sous un ordre établi ne se souvient pas du moment où cet ordre aurait pu être refusé. L'éducation et la répétition donnent à la dépendance l'allure d'une nature. Le texte déplace alors la question morale vers une histoire des conduites : comment un geste appris devient-il l'appui quotidien du colosse ? Cette perspective ne supprime pas la responsabilité. Elle refuse seulement de juger de la même façon le proche bénéficiaire, le relais contraint et le sujet qui n'a connu aucun autre monde praticable.

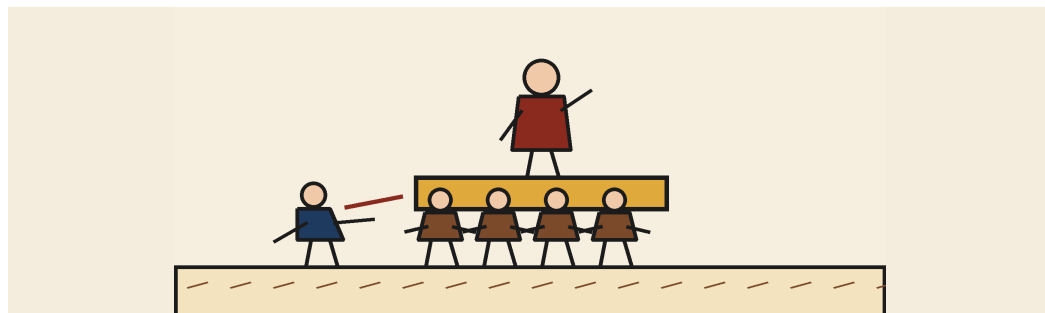
LE TYRAN N'A PAS MILLE YEUX

LA BOÉTIE restitue au peuple les yeux, les mains et les pieds que le tyran paraît posséder. Le corps énorme du maître est un montage : les facultés de la multitude lui sont prêtées et reviennent contre elle.

La série anatomique donne au paradoxe une précision matérielle. Voir, frapper et se déplacer exigent des relais humains ; le pouvoir du seul devient l'usage coordonné des forces d'autrui.

L'image ne nie pas les armes du tyran. Elle demande qui les porte et qui les rend efficaces. La borne refuse une morale facile : identifier une coopération forcée n'équivaut pas à distribuer la culpabilité de manière égale.

La chaîne rend enfin la question praticable. Au lieu d'attendre un héros capable d'abattre seul le colosse, le lecteur examine les appuis proches, les bénéfices transmis et les habitudes qui donnent chaque jour au pouvoir sa hauteur visible.



Le tyran paraît seul au sommet, mais sa grandeur est un réseau : quatre ou cinq proches suffisent à engager toute la chaîne des soutiens.

LE RÉSEAU APPARAÎT DERRIÈRE LE CHIFFRE IMPOSSIBLE

UN seul domine des villes entières : l'énoncé semble absurde tant qu'on regarde seulement le sommet. Le texte change ensuite d'échelle et compte les proches, les bénéficiaires, les charges et les dépendants. Cette descente transforme l'indignation en enquête. Le tyran n'est plus un monstre autosuffisant ; il devient le point visible d'un réseau qui distribue avantages et obéissances.

Cette structure explique la force de l'image du colosse. Le socle n'est pas une masse anonyme, mais une série de positions. Retirer l'appui peut signifier refuser un service, interrompre une faveur ou défaire une habitude. Roger-Vasselin (*ibid.*) éclaire la comparaison ; Balsamo et Knop (*op. cit.*) éclairent la chaîne. Leurs études ne valent que pour les passages qu'elles ouvrent et ne fabriquent pas une politique contemporaine prête à l'emploi.

L'objection institutionnelle demeure entière. La peur, les lois, les armées et l'éducation limitent les possibilités de refus. La Boétie ne les ignore pas, mais son éloquence concentre l'attention sur ce que l'ordre reçoit de ceux qu'il tient. Le résultat n'est pas que la domination serait imaginaire. Il est plus dérangeant : une force très réelle peut dépendre d'appuis ordinaires que son apparence colossale rend invisibles.

LE DOSSIER

En 1577, un texte d'amitié devient une arme politique dans une édition qui change sa scène publique

La Boétie est mort depuis quatorze ans lorsque Simon Goulart imprime le Discours. Montaigne refuse de l'insérer dans les Essais : la transmission change la scène et le sens public du texte.

LE livre paraît après la mort de son auteur. La Boétie meurt en 1563. En 1577, Simon Goulart imprime le *Discours de la servitude volontaire* dans un ensemble polémique lié aux conflits religieux. L'écart de quatorze ans interdit de confondre composition, circulation manuscrite et publication militante. Le texte possède une histoire avant l'imprimé ; l'imprimé lui donne une nouvelle scène. Le fait ne prouve pas que La Boétie aurait approuvé tous les usages posthumes. Il prouve qu'une œuvre peut entrer dans une bataille politique sans que son auteur puisse en régler le cadre, les voisins ni le titre public.

Montaigne protège l'ami et retire le texte. Montaigne annonce le *Discours* auprès du chapitre « De

l'amitié », puis renonce à le publier dans les *Essais*. Il explique que l'écrit a été mis au jour par ceux qui cherchaient à troubler l'État et préfère donner des sonnets. Ce geste ne réduit pas l'œuvre à un exercice de jeunesse inoffensif. Il construit une mémoire de l'ami tout en refusant le contexte polémique de l'imprimé. L'autorité de Montaigne a sa limite : témoin de l'amitié et dépositaire des papiers, il n'est ni l'unique lecteur possible ni le juge définitif de la portée politique du texte.

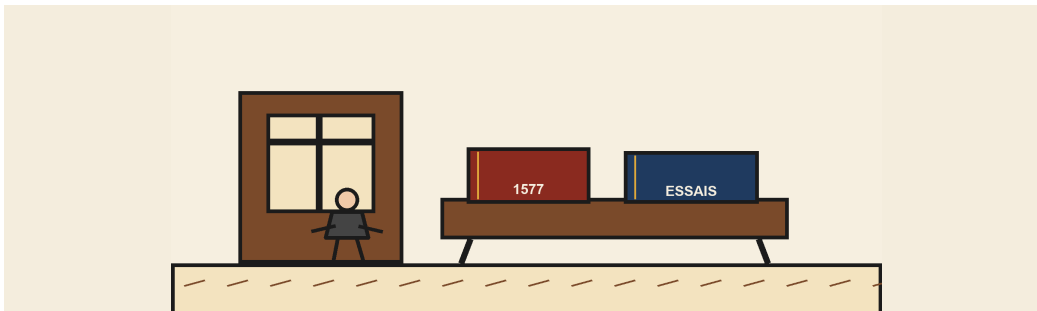
La date de publication ne donne pas la date de pensée. Le succès d'une date claire, 1577, peut masquer ce que les pièces ne tranchent pas aussi simplement. La composition du *Discours* a reçu des datations discutées ; sa circulation

manuscrite demande des témoins précis. Il faut éviter le récit trop commode d'un texte soudain transformé en pamphlet. L'impression atteste une utilisation et un voisinage éditorial. Elle n'établit ni l'intention dernière de La Boétie, ni la lecture de chaque destinataire, ni une doctrine complète de l'action. La conclusion reste bornée : la publication posthume change le statut public de l'œuvre, pas rétroactivement toutes ses phrases.

Le voisinage éditorial produit une lecture. En 1577, le *Discours* n'arrive pas seul devant le public. Le recueil qui l'accueille, son titre et les conflits du moment orientent la manière dont ses phrases deviennent disponibles. Ce cadre n'altère pas matériellement chaque proposition,

mais il lui donne des alliés, des adversaires et une urgence nouvelle. Étudier la publication revient ainsi à distinguer la voix de La Boétie de l'usage construit par ceux qui l'impriment après sa mort.

Le retrait de Montaigne est lui aussi un acte. Ne pas donner le texte dans les *Essais* ne le ramène pas au silence originel. Montaigne raconte ce retrait, choisit des sonnets et compose autour de l'ami une autre forme de présence. Son geste appartient à l'histoire publique du *Discours* autant que l'impression polémique, mais il n'a pas la même fonction. L'un recrute le texte dans un combat ; l'autre protège une mémoire et signale le danger de cette capture. Aucun des deux ne restitue une intention finale que la mort a rendue inaccessible.



Après la mort de La Boétie, l'imprimé déplace le Discours vers la polémique tandis que Montaigne lui refuse la place annoncée dans les Essais.

UNE ŒUVRE CHANGE DE SCÈNE SANS CHANGER DE PHRASES

LE manuscrit circule dans un milieu lettré ; l'imprimé de 1577 le place dans une bataille confessionnelle et politique. Ce déplacement suffit à modifier la manière dont le texte agit. Une question sur l'obéissance, l'habitude et les relais de pouvoir devient disponible pour des lecteurs qui cherchent des arguments contre la tyrannie présente.

La transformation ne vient pas nécessairement d'une falsification. Elle peut naître du titre, du recueil, de la date et des textes voisins. C'est pourquoi l'histoire éditoriale n'est pas une annexe. Elle montre comment un même énoncé reçoit une force nouvelle quand son cadre public change. Montaigne répond à cette requalification en refusant l'insertion annoncée dans les *Essais*.

La tentation serait d'opposer un La Boétie authentique, ami privé, à des imprimeurs politiques qui l'auraient capturé. Les pièces ne permettent pas ce procès simple. Elles établissent une publication posthume, un usage polémique et un retrait montaignien. Elles laissent ouverte la date exacte de composition et la part des lectures possibles.

L'événement documentaire est ce changement de scène, pas un secret d'intention retrouvé.

MONTAIGNE NE DÉLIVRE PAS UN CERTIFICAT

MONTAIGNE connaît l'auteur, reçoit ses papiers et écrit l'histoire de leur amitié. Cette proximité lui donne une autorité majeure sur la transmission. Elle ne transforme pas son récit en dernier mot sur chaque portée politique du *Discours*.

En retirant le texte des *Essais*, il protège à la fois la mémoire de La Boétie et son propre livre d'un voisinage séditieux. Son geste documente un risque public réel en 1580.

Il reste impossible d'en déduire que l'œuvre était apolitique ou que ses imprimeurs l'ont entièrement trahie. L'ami, l'auteur, l'éditeur et le lecteur occupent quatre étages qu'aucun nom prestigieux ne fusionne.

La publication posthume ajoute un dernier contrôle : qui choisit l'entourage du texte, son titre et le combat où il entre ? Ces décisions appartiennent aux éditeurs de 1577, même lorsqu'ils font circuler les mots de La Boétie.

REPÈRES

1686

Les Entretiens paraissent à Paris. Le livre compte alors cinq soirs ; un sixième est ajouté dès l'année suivante, et l'auteur le retouchera toute sa vie.

La marquise

L'interlocutrice n'est pas savante : elle écoute, elle objecte, elle plaisante. Ses questions sont exactement celles que le lecteur se pose.

Copernic



La Terre tourne.

L'ouvrage expose le système où la Terre tourne autour du Soleil. En 1686, l'Église ne l'admet toujours pas, et il faut avancer avec précaution.

Les tourbillons

Fontenelle suit Descartes : l'espace serait rempli de tourbillons de matière qui entraînent les planètes. Newton emportera la partie plus tard.

Le parcours

Le fil de ces pages : dire la science en langue ordinaire. Attends-toi à des sujets sur la transmission du savoir et sur le plaisir de comprendre.

Le mot juste

On dit « la pluralité des mondes », c'est-à-dire l'idée que d'autres astres sont habités. Le mot monde désigne ici une planète, et non la Terre.

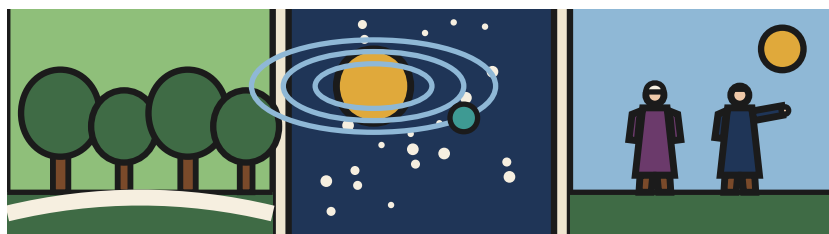
Cent ans

Fontenelle naît en 1657 et meurt en 1757, un mois avant ses cent ans. Il aura vu passer deux siècles de découvertes, et il en aura rendu compte.

L'ESSENTIEL

Pourquoi Fontenelle explique-t-il l'univers à une marquise ?

Le dispositif tient tout le livre : six nuits de promenade, deux interlocuteurs, et la science la plus récente racontée sans une seule formule.



Le parc, le ciel, la conversation.

EN 1686, un jeune homme de Rouen publie un livre sur les astres.

Il ne l'écrit ni en latin ni pour les savants, mais en français, pour des lecteurs qui n'ont rien étudié.

Le succès est immédiat, et il durera un siècle. Le dispositif est simple.

Un philosophe passe quelques jours chez une marquise, à la campagne.

Chaque soir, ils sortent marcher dans le parc, ils regardent le ciel, et il lui explique ce que l'on en sait. Six soirs, six étapes.

Le lecteur monte d'un degré chaque nuit, sans s'apercevoir qu'il monte. Le choix de l'interlocutrice n'est pas un ornement.

La marquise n'a aucune science ; elle a de l'esprit.

Elle interrompt, elle doute, elle plaisante.

Ses objections sont celles que le lecteur n'ose pas formuler. Fontenelle s'en explique dans sa préface : il a voulu traiter la philosophie d'une manière qui ne fût point philosophique.

Comprends : sans appareil, sans termes techniques, sans démonstration qui écrase. L'outil principal est la comparaison.

Pour dire que la nature cache ses machines, il la compare au théâtre : le spectateur voit le vol des dieux, jamais les cordes ni les contrepoids qui le rendent possible. Le ton compte autant que le contenu.

On badine, on se moque un peu, on flatte l'intelligence de son interlocutrice. La science cesse d'être un domaine réservé pour devenir une conversation entre gens curieux.

Il ne faut pourtant pas croire le livre inoffensif.

Dire que la Terre est une planète parmi d'autres, et que d'autres mondes sont peut-être habités, revient à ôter à l'homme la place centrale qu'il se donnait. Fontenelle avance donc avec prudence. La physique du livre a vieilli : les tourbillons de Descartes n'ont pas résisté aux travaux de Newton.

La méthode, elle, n'a pas pris une ride, et tout ouvrage de vulgarisation en descend, de près ou de loin.

Retiens l'essentiel pour ta copie : Fontenelle ne simplifie pas la science, il change la scène où on la dit. Le salon remplace l'école, la curiosité remplace l'autorité, et le lecteur devient un interlocuteur.

› lire la suite sur le site

LA PHRASE À RETENIR

La formule ouvre le premier soir. Le philosophe explique à la marquise pourquoi les hommes se sont trompés si longtemps sur le ciel, et il le fait en une seule phrase.

« Toute la philosophie n'est fondée que sur deux choses, sur ce qu'on a l'esprit curieux et les yeux mauvais. »

Entretiens sur la pluralité des mondes, premier soir

Deux causes, et deux seulement : nous voulons savoir, et nous voyons mal. De cet écart naissent la science et ses erreurs, la recherche et les longs détours qu'elle emprunte.

Remarque l'humour. Fontenelle ne célèbre pas le génie humain, il en note la faiblesse, et cette modestie rend son lecteur attentif plutôt que méfiant.

En copie, la phrase sert deux usages : définir une discipline en une ligne, et prouver qu'un texte d'idées peut convaincre par l'esprit autant que par la preuve.

MÉTHODE

Comment se servir des Entretiens dans une copie

LE sujet porte sur la transmission

Le décor est déjà un argument sur la manière dont on apprend vraiment.

Cite la phrase sur l'esprit curieux et les yeux mauvais. La comparaison du théâtre est ta meilleure preuve concrète.

Elle montre qu'une image bien choisie fait comprendre plus vite qu'une définition, et qu'elle se retient bien plus longtemps.

Une prudence : n'écris pas que Fontenelle explique Newton.

La date se vérifie en une seconde.

› lire la suite

Le sixième soir

Les Entretiens paraissent en 1686 et comptent cinq soirs. Un exemplaire de 1687 en porte six : le mot « sixième » y revient vingt fois. Un an a suffi pour que le livre gagne une soirée entière. *réserve des trouvailles, T-11, exemplaire de 1687*

LE SAVIEZ-VOUS ?

Fontenelle, l'homme qui a presque vécu cent ans

Né sous Louis XIV, mort sous Louis XV, il a raconté au public un siècle entier de découvertes scientifiques.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

La préface du livre annonce son programme en une phrase. Elle est restée la devise de tous ceux qui, depuis, entreprennent d'expliquer les sciences à ceux qui ne les ont pas apprises.

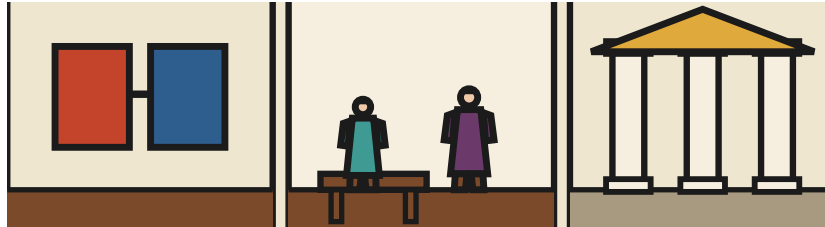
« J'ai voulu traiter la philosophie d'une manière qui ne fût point philosophique. »

Entretiens sur la pluralité des mondes, préface

Comprenez : garder la matière, changer la manière. Fontenelle ne retire rien à l'astronomie, il retire seulement l'appareil savant qui en écartait les lecteurs ordinaires.

Le pari était risqué. Les savants du temps écrivaient en latin, entre eux, et une science exposée en français passait volontiers pour une science diminuée, faite pour les oisifs.

Le succès a tranché la question. Le livre a été réédité, traduit et imité pendant plus d'un siècle. Le détail qui compte tient donc à un choix très simple : celui de la langue.



Le neveu de Corneille, l'auteur de salon, le secrétaire de l'Académie.

BERNARD Le Bovier de Fontenelle naît à Rouen en 1657. Il est le neveu de Pierre Corneille par sa mère. Il monte à Paris, écrit des vers, des livres d'opéra, des dialogues, et cherche longtemps son genre propre.

Il le trouve en 1686, à vingt-neuf ans, avec les Entretiens.

Le livre est un dialogue de salon consacré à l'astronomie. Il atteint aussitôt un public nombreux que les traités savants n'avaient jamais touché. Le succès est durable.

L'ouvrage est réédité pendant toute la vie de son auteur, traduit en plusieurs langues, et Fontenelle le corrige encore dans sa vieillesse, à mesure que les connaissances changent. En 1691, il entre à l'Académie française.

Six ans plus tard, en 1697, il devient secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences, une charge qu'il occupera pendant plus de quarante ans, jusqu'en 1740. Peu d'hommes ont tenu un tel poste aussi longtemps.

Ce poste fait de lui la voix publique de la science française. Il rédige chaque année l'histoire des travaux de l'Académie et compose les éloges des savants qui viennent de mourir, pour un public qui n'est pas savant.

Ces éloges forment un genre à eux seuls. Il meurt en janvier 1757, un mois avant ses cent ans. Il aura vécu sous deux règnes et vu paraître les premiers volumes de l'*Encyclopédie*, dont les auteurs le tenaient pour un aîné et pour un modèle de clarté.

Sa longévité produit un effet curieux sur son œuvre.

Le même homme a défendu les tourbillons de Descartes dans sa jeunesse et vu triompher Newton dans sa vieillesse, sans jamais se rallier tout à fait. On lui doit surtout un déplacement durable.

Avant lui, la science se disait entre spécialistes, en latin. Après lui, elle a un public, une langue commune, et des lecteurs qui attendent d'être convaincus.

C'est la raison pour laquelle il reste lisible aujourd'hui, alors même que son astronomie est dépassée depuis longtemps. On ne le lit plus pour apprendre le ciel, on le lit pour apprendre comment on explique.

► lire la suite sur le site

MODE D'EMPLOI

L'épreuve

Votre enfant passe le bac de français en fin de première : un écrit de quatre heures et un oral de vingt minutes, l'un et l'autre notés.

Ce qu'il faut lire

L'ouvrage en entier, préface comprise. Il est court. Le premier soir donne déjà la manière, mais l'oral suppose que la suite ait été lue.

Que réviser



Les intéressés n'ont pas confirmé

La préface, la comparaison du théâtre au premier soir, les pages sur les habitants de la Lune, et le dernier soir consacré aux étoiles.

La langue

Le français de 1686 est déjà le nôtre, ou presque. Quelques mots ont changé de sens, et les notes des éditions scolaires suffisent à les éclairer.

La science du livre

Certaines explications sont fausses au regard de ce que nous savons. Ce n'est pas un défaut : le livre témoigne de l'état des connaissances de son temps.

Un conseil

Demandez-lui de vous expliquer une idée du livre dehors, en regardant le ciel. C'est exactement l'exercice que propose Fontenelle, et il fonctionne encore.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parlent les Entretiens sur la pluralité des mondes ?

UN philosophe séjourne chez une marquise, à la campagne.

Chaque soir, ils sortent marcher dans le parc.

Le ciel est clair, et la conversation part de ce qu'ils voient au-dessus d'eux.

Les soirs suivants font le voyage.

La Lune d'abord, puis Vénus, Mercure, Mars, Jupiter et Saturne.

À chaque étape revient la même question : ces mondes sont-ils habités, et par qui ?

Le dernier soir élargit tout. Fontenelle ne conclut pas.

L'hypothèse des mondes habités reste une hypothèse, présentée avec plaisir et sans la moindre raideur.

Le livre est court et se lit sans peine. Il donne à un élève de première ce qui manque souvent aux textes d'idées : la preuve qu'une œuvre de réflexion peut être un vrai plaisir de lecture.

► lire la suite

L'S LONG TROMPE LES MACHINES · Jusqu'au début du XIXe siècle, le s placé au milieu des mots s'imprimait avec une lettre qui ressemble à un f. Les machines la lisent encore f aujourd'hui.

L'ENQUÊTE

Sous les étoiles, les questions d'une marquise obligent la science à répondre

Fontenelle ne dépose pas un cours dans un jardin. Chaque étonnement de la Marquise interrompt, relance et mesure le raisonnement : la conversation devient une machine de connaissance.

LA première objection commande la suite. La Marquise ne reçoit pas une astronomie déjà divisée en leçons. Elle s'étonne, tire une conséquence, refuse une image, puis oblige le philosophe à reformuler. La scène nocturne donne à chaque difficulté un visage verbal. Amelia Mills (« Overcoming Barriers to Educated Discourse », 2025) rappelle cependant que cette simplicité peut maintenir l'inégalité supposée entre celui qui sait et celle à qui l'on simplifie. L'objection est utile parce qu'elle touche le dispositif même. Le dialogue ouvre l'accès au raisonnement ; il ne garantit pas l'égalité sociale des interlocuteurs ni le partage complet de l'autorité savante.

Le théâtre cache ses machines pour mieux les chercher. Fontenelle

compare la nature à un spectacle dont le public voit les effets sans connaître les machines. L'image agréable accomplit une opération précise : passer du visible à la cause construite. Elle ne remplace pas le modèle scientifique par une fable décorative. Elle rend sensible la nécessité d'expliquer ce que l'œil ne suffit pas à trancher. Le mot modèle arrive alors à sa place : une construction de relations permet de penser au-delà de la perception. La limite historique demeure : comprendre le geste d'explication n'oblige pas à tenir la cosmologie de 1686 pour l'état actuel du ciel.

La douceur peut instruire et distribuer les rôles. Le jardin, la nuit et la galanterie donnent au savoir une allure hospitalière. Ce plaisir est un instrument, puisqu'il

maintient l'attention et autorise les interruptions. Il peut aussi assigner les places : l'homme produit le système, la femme représente parfois l'intelligence qu'il faut conduire. Mills (*ibid.*) souligne cette limite à partir des conditions d'une simplification adressée. La page ne choisit pas entre ouverture et paternalisme comme entre deux verdicts exclusifs. Elle montre leur tension dans la même forme dialoguée.

Une objection oblige le modèle à changer de forme. Quand la Marquise résiste à une comparaison, le philosophe ne peut pas seulement répéter plus lentement. Il doit chercher une autre relation entre ce qui se voit et ce qui se suppose. L'interruption devient une épreuve de solidité : une explication qui ne supporte pas

la question révèle qu'elle n'était peut-être qu'une formule commode. Le dialogue transforme ainsi la compréhension de la destinataire en critère interne de l'exposé, même si l'ordre social continue d'attribuer inégalement les rôles de savant et d'élève.

Le spectacle conduit vers les coulisses. La métaphore théâtrale ne demande pas au lecteur de préférer l'illusion aux causes. Elle part au contraire de l'effet offert au public pour poser l'existence d'un mécanisme caché. Les machines ne sont pas visibles depuis la salle, mais leurs conséquences permettent de les imaginer et de les discuter. Le plaisir de l'image sert ce passage. Sa réussite se mesure à la question qu'elle rend possible, non au charme qu'elle ajoute à une vérité déjà toute faite.

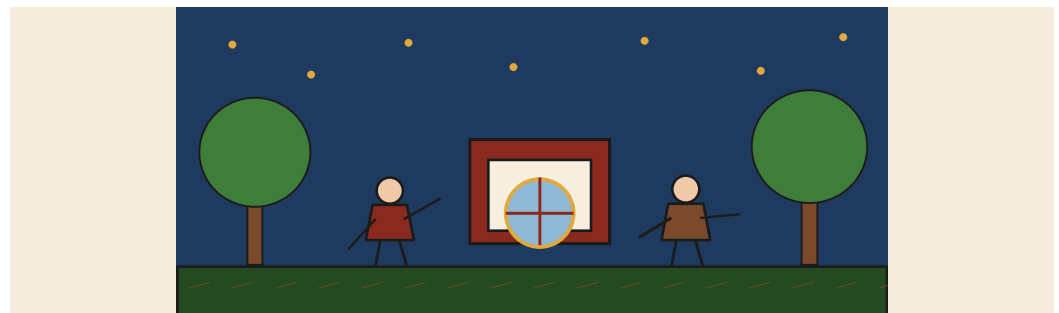
LA MARQUISE N'EST PAS UN SILENCE POLI

LA MARQUISE interrompt le philosophe, propose des conséquences et oblige le discours à revenir sur ses machines. Ses questions ne servent pas seulement à découper un traité en répliques ; elles rendent visible l'endroit précis où le raisonnement doit être repris.

Cette activité contredit l'idée d'une destinataire purement décorative. La conversation mesure le savoir à sa capacité de répondre sans perdre l'exactitude des relations qu'elle expose.

L'objection de Mills (*ibid.*) demeure : simplifier pour une femme peut reconduire la hiérarchie que l'accès semblait abolir. La page établit une participation intellectuelle réelle, non une égalité sociale déjà accomplie.

La réponse savante reste ainsi exposée à une vérification immédiate : si la Marquise ne peut rien en faire, l'image plaisante a manqué son but.



La question de la Marquise lève le rideau : l'image galante ne vaut que si elle conduit des effets visibles à la machine du raisonnement.

LE PLAISIR DEVIENT UN INSTRUMENT DE VÉRIFICATION

FONTENELLE promet une philosophie ni sèche pour les gens du monde, ni frivole pour les savants. Cette formule pourrait n'être qu'un argument de vente. Le dialogue lui donne une épreuve : chaque image plaisante doit permettre à la Marquise de produire une conséquence correcte, de poser une objection ou de repérer une incohérence. Le plaisir n'est reçu que s'il fait travailler.

La métaphore du théâtre montre ce contrat. Le spectacle attire l'œil, mais la connaissance commence quand on cherche la machinerie. De même, la galanterie et la nuit ouvrent la conversation ; elles ne remplacent pas les enchaînements sur le mouvement de la Terre ou la pluralité des mondes. Le lecteur passe de l'image au mécanisme, puis revient à l'image avec une question mieux formée.

Le dispositif ne supprime pas ses propres tensions. Le philosophe garde l'initiative du système et le contexte mondain règle ce qu'une femme peut savoir publiquement. L'accessibilité n'est pas prouvée par la seule douceur du style. Elle se mesure à ce que la destinataire peut faire avec l'explication. Ici, elle répond, déduit et résiste ; cette activité est le résultat, pas l'ornement du jardin.

LE DOSSIER

Une sixième soirée ajoutée en 1687 change la fin du livre paru en 1686

La première édition de 1686 s'arrêtait après cinq entretiens. Un an plus tard, Fontenelle ajoute une soirée entière : l'architecture familière de l'œuvre est déjà une révision.

LE livre gagne une nuit après sa première publication. Les *Entretiens sur la pluralité des mondes* paraissent en 1686 avec cinq soirées. L'édition de 1687 ajoute un sixième entretien. Ce fait matériel empêche de traiter la succession actuelle comme un plan né tout entier avant l'impression. Une soirée nouvelle ne fournit pas seulement davantage de matière cosmologique ; elle déplace la clôture et le rythme du parcours. La comparaison des états établit l'ajout. Elle ne suffit pas, sans examen plus fin, à attribuer une intention unique à Fontenelle ni à décider que le premier livre était jugé incomplet par tous ses lecteurs.

Une seconde lecture vaut une première lecture de roman. Dans sa préface, Fontenelle compare l'effort

demandé par son système à celui qu'exige *La Princesse de Clèves*. Theodore A. Sumberg (« Fontenelle's Many Worlds », 1990) localise ce parallèle : le roman peut être compris d'une première lecture, les *Entretiens* d'une seconde. L'apport est précis : la médiation scientifique réclame de l'attention sans s'excuser d'être accessible. Sa limite l'est aussi : comparer deux actes de lecture ne prouve pas que toutes les barrières sociales ou savantes soient levées. Le plaisir ouvre un vestibule ; il ne supprime ni le travail ni les positions de parole.

L'histoire du livre ne valide pas son astronomie. Ajouter un sixième soir révèle une œuvre mobile ; cela ne rend pas chaque hypothèse cosmologique vraie aujourd'hui. L'enquête distingue trois plans : le

modèle scientifique disponible au XVII^e siècle, la forme littéraire qui le rend discutable et l'histoire éditoriale qui réorganise le parcours. Les confondre produit deux erreurs inverses. On peut rejeter la page comme science périmée, ou célébrer la modernité de la conversation en oubliant ses limites. La borne conserve l'objet exact : comment une œuvre apprend à raisonner sur l'invisible et comment son auteur modifie la scène de cet apprentissage.

Une soirée ajoutée déplace toutes les précédentes. Le sixième entretien ne se contente pas d'occuper des pages neuves. Placé après les cinq soirées connues en 1686, il change le point depuis lequel le lecteur referme l'ensemble. Les étapes antérieures deviennent la préparation d'une clôture que le

premier public ne pouvait pas connaître. L'histoire éditoriale oblige ainsi à lire deux parcours complets : celui qui s'achevait après cinq nuits et celui que l'ajout prolonge l'année suivante.

Relire n'est pas échouer à comprendre. Le parallèle avec le roman donne à la seconde lecture une valeur positive. Revenir sur un système ne sanctionne pas un lecteur lent ; c'est la forme normale d'une pensée qui doit articuler plusieurs mouvements invisibles. L'accessibilité promise par Fontenelle ne supprime pas cette reprise. Elle lui donne un cadre accueillant. La comparaison garde pourtant sa limite : une expérience de lecture rend le raisonnement praticable, elle ne redistribue pas à elle seule l'accès social aux savoirs et aux institutions qui les valident.



La sixième soirée ne complète pas une liste : elle repousse la clôture et rend visible la reprise éditoriale du livre après sa première publication.

LE LIVRE RECRUTE DES LECTEURS SANS ABOLIR LA DIFFICULTÉ

LA préface présente le changement de langue et de forme comme un recrutement. Les non-philosophes peuvent entrer par une conversation française ; les lecteurs déjà savants reçoivent un autre traitement de questions connues. Cette double adresse explique que l'agrément et l'exactitude soient mis à l'épreuve ensemble.

Le parallèle avec *La Princesse de Clèves* est révélateur.

Comprendre une intrigue complexe et comprendre un système des mondes réclament deux attentions comparables, même si leurs objets diffèrent. Sumberg (*ibid.*) éclaire cette confiance dans l'intelligence ordinaire. Mills (*op. cit.*) rappelle que l'opération peut rester paternaliste lorsque la simplification est assignée à la Marquise.

L'ajout de 1687 prolonge ce recrutement tout en rendant le livre plus exigeant. Une soirée de plus n'est pas un supplément neutre : elle repousse la fin du parcours. La conclusion reste double et bornée. Fontenelle ouvre une scène où l'objection fait avancer la science ; il ne supprime ni l'histoire datée de ses modèles, ni les inégalités de la société qui écoute sous les étoiles.

UNE SOIRÉE AJOUTÉE CHANGE TOUTES LES PRÉCÉDENTES

L'ÉDITION de 1687 ajoute un sixième entretien à la série de cinq publiée en 1686. La nouvelle fin oblige à relire le livre comme une architecture révisée, non comme six cases prévues depuis toujours.

L'ajout modifie la durée promise au lecteur et le point où la conversation se ferme. Il donne aussi une preuve matérielle du travail de Fontenelle après la première mise en circulation.

On ne connaît pas pour autant toute la chaîne des motifs qui l'a conduit à cette extension. La variante éditoriale établit un déplacement de forme ; elle ne délivre pas une confiance d'auteur.

L'état de 1687 devient une pièce nouvelle dans l'histoire du livre. Il faut la lire avec le premier état, sans prétendre que la dernière architecture annule celle que les lecteurs de 1686 avaient réellement parcourue.

REPÈRES

1747

Le roman paraît sans nom d'auteur. Une édition augmentée suit en 1752, avec trois lettres nouvelles et une introduction historique consacrée aux Incas.

Les quipos



Déjà un fil d'actualité

Cordelettes à nœuds dont les Incas se servaient pour compter et garder mémoire. Zilia y consigne ses premières lettres, avant d'apprendre notre écriture.

Le regard éloigné

Le procédé consiste à faire décrire nos usages par quelqu'un qui les ignore. Ce qui nous semblait naturel devient alors étrange, donc discutable.

Le mot juste

On écrit « Lettres d'une Péruvienne », au pluriel et avec une majuscule à Péruvienne. On parle d'un « roman épistolaire », non d'un « roman en lettres ».

La langue

Zilia apprend le français sous nos yeux. Sa maladresse d'abord, sa maîtrise ensuite : le style du roman suit exactement le progrès de son apprentissage.

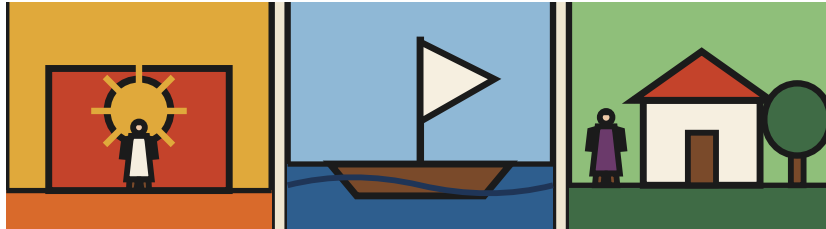
Les suites

Le succès fut tel que d'autres auteurs ont écrit des continuations pour marier l'héroïne. Ils trouvaient la fin de Graffigny impossible à accepter.

L'ESSENTIEL

Pourquoi Zilia refuse-t-elle d'épouser celui qui l'aime ?

La dernière lettre du roman surprend encore : Zilia écarte le mariage et choisit l'étude et l'amitié, ce que les romans du temps n'accordaient guère à leurs héroïnes.



Le temple, la traversée, la maison de campagne.

À la fin des Lettres d'une Péruvienne, le chevalier Déterville demande la main de Zilia.

Il l'a sauvée, ramenée, protégée, aimée sans rien exiger.

Elle refuse.

Le roman s'arrête là, et cette fin a fait scandale. Il faut mesurer l'écart avec l'usage.

Un roman du XVIII^e siècle se terminait par un mariage, un couvent ou une mort.

Graffigny invente une quatrième issue : une femme seule, chez elle, et qui va bien. Zilia a pourtant tout perdu. Enlevée du temple du Soleil à Cuzco pendant la conquête espagnole, séparée d'Aza, celui à qui elle était promise, elle a traversé l'océan entier sans comprendre où on la menait.

En France, elle apprend la langue, lit, observe et écrit.

Ce qu'elle gagne au fil des lettres n'est pas un époux : c'est un accès au savoir, et la capacité de juger par elle-même ce qu'elle voit autour d'elle. Quand elle apprend enfin qu'Aza en a épousé une autre, l'affaire semble entendue.

La voilà libre, et Déterville attend depuis longtemps sans rien exiger.

Le roman devrait se conclure par ce mariage de consolation. Zilia refuse pourtant, et elle s'en explique longuement.

Elle ne veut pas offrir un cœur qui n'est plus entier, ni troquer un attachement contre un autre.

Elle propose à Déterville une amitié durable, et rien de moins.

Elle imagine donc un partage inhabituel : vivre près de lui sans lui appartenir, dans la maison de campagne qu'il lui a donnée, avec ses livres, ses lettres et le simple bonheur d'exister, qu'elle vient tout juste de découvrir.

Le refus n'est pas un caprice sentimental. Le public ne s'y est pas trompé, et il a protesté.

Plusieurs auteurs ont publié des suites, dans les années qui ont suivi, pour corriger cette fin et marier l'héroïne. C'est le meilleur signe que Graffigny avait touché juste.

Retiens l'essentiel pour ta copie : le refus final est l'argument du livre, non son accident. Graffigny ne raconte pas un amour contrarié, elle raconte une femme qui apprend, qui comprend, puis qui choisit.

LA PHRASE À RETENIR

La dernière lettre définit en quelques mots ce que Zilia met à la place du mariage. Elle ne renonce à rien : elle nomme un bien que les autres personnages ne voient pas.

« *Le plaisir d'être, ce plaisir oublié, ignoré même de tant d'aveugles humains.* »

Lettres d'une Péruvienne, dernière lettre

Trois mots suffisent : le plaisir d'être. Ni posséder, ni plaire, ni régner sur personne. Exister, et le savoir. C'est une définition du bonheur, et elle ne dépend de personne.

Note l'adjectif aveugles. Ceux qui courent après tout ne voient pas ce qu'ils tiennent déjà. Zilia, qui a tout perdu, est justement celle qui le voit, et le roman lui donne raison.

En copie, la phrase sert deux sujets : le bonheur au XVIII^e siècle, et la place accordée aux femmes dans le roman. Elle est brève, elle se retient sans effort, et elle est facile à commenter.

MÉTHODE

Comment se servir de Zilia dans une copie

Le sujet porte sur le regard critique ?

Pars du procédé : c'est une étrangère qui décrit nos usages, et elle les décrit sans savoir que ce sont des usages.

Rien n'y est donné pour naturel. Cite un exemple précis plutôt qu'une généralité.

La scène du miroir, où Zilia parle à son propre reflet sans se reconnaître, montre en dix lignes tout ce que le procédé du regard éloigné permet. Sur le roman épistolaire, insiste sur une particularité : une seule voix écrite.

Aza ne répond jamais.

L'apprentissage de la langue est ton meilleur argument de composition.

Le style change à mesure que Zilia apprend : la forme du roman suit très exactement l'histoire qu'il raconte. Si le sujet porte sur les femmes et le savoir, la fin est décisive.

Zilia choisit les livres, l'étude et l'amitié.

Peu de romans du siècle accordent une telle sortie à leur héroïne.

C'est un roman d'apprentissage, et l'amour n'y est que la première des illusions dont l'héroïne se défait.

» lire la suite

LE SAVIEZ-VOUS ?

Des lecteurs ont écrit des suites pour marier Zilia

La fin du roman a déplu. Plusieurs auteurs ont publié des continuations afin de corriger le refus de l'héroïne.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

La dernière lettre n'est pas un refus sec. Zilia offre autre chose à Déterville, et elle le formule comme une invitation, non comme un congé poliment tourné.

« Venez apprendre à connaître les plaisirs innocents et durables. »
Lettres d'une Péruvienne, dernière lettre

Le verbe est un impératif d'accueil. Zilia ne renvoie pas celui qui l'aime : elle lui propose une autre manière de vivre auprès d'elle, et de durer.

C'est ce détail que les continuateurs ont effacé. Leurs suites transforment l'invitation en fiançailles, et le roman perd aussitôt ce qui faisait sa nouveauté.

Le détail qui compte tient donc à un seul mot : amitié. Graffigny lui donne le dernier mot du livre, à la place que le mariage occupait d'ordinaire dans les romans du temps.



Le succès, le mécontentement, les fins de recharge.

LES Lettres d'une Péruvienne paraissent en 1747, sans nom d'auteur.

Le succès est immédiat et considérable : le roman est réédité sans cesse, traduit, lu dans toute l'Europe pendant plus d'un demi-siècle. Son auteur est une femme de cinquante-deux ans, Françoise de Graffigny, née à Nancy en 1695.

Elle est arrivée tard à Paris, après une vie difficile et une longue attente, et ce roman est le premier livre qu'elle publie. Trois ans plus tard, sa comédie *Cénie* triomphe à la Comédie-Française.

Graffigny devient l'une des femmes de lettres les plus en vue du siècle, et sa correspondance, immense, est aujourd'hui une source précieuse.

Le roman, pourtant, n'a pas plu à tout le monde, et pour une raison très précise : sa fin.

Zilia refuse d'épouser le chevalier Déterville et choisit de vivre seule, avec ses livres et son amitié pour lui. Les lecteurs du temps attendaient un mariage.

Un roman se terminait alors par une union, une retraite au couvent ou une mort.

Graffigny écarte les trois solutions et laisse son héroïne vivante, libre et satisfaite. La réaction ne s'est pas fait attendre. Ces continuations n'ont pas survécu à leur siècle. Le roman de Graffigny, lui, est revenu dans les éditions modernes et dans les programmes scolaires, et c'est précisément sa fin que l'on étudie aujourd'hui.

Il faut ajouter un mot sur la forme : une seule personne écrit.

Zilia adresse toutes ses lettres à Aza, resté au Pérou, et Aza ne répond jamais dans le livre.

Le lecteur n'entend qu'une seule voix, la sienne. Ce choix produit un effet singulier.

On ne quitte jamais la conscience de Zilia.

On voit la France exactement comme elle la voit, c'est-à-dire d'abord sans la comprendre, puis de mieux en mieux, page après page. Retenez ce fil pour aider votre enfant : le livre raconte une éducation.

Zilia arrive sans langue et sans repères, et elle finit par écrire mieux que la plupart de ceux qui l'avaient recueillie chez eux et instruite.

› lire la suite sur le site

MODE D'EMPLOI

1747

Le roman paraît anonyme et devient l'un des livres les plus lus du siècle. Une édition augmentée suit en 1752, et c'est celle que reprennent les éditions actuelles.

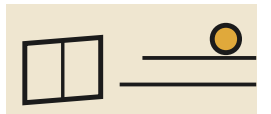
Ce qu'il faut lire

Le roman en entier, dans l'édition de 1752, la plus complète. L'introduction historique sur les Incas en fait partie et éclaire les premières lettres.

La langue

Le français du XVIII^e siècle ne pose pas de difficulté réelle. Quelques mots ont changé de sens, et les notes des éditions scolaires suffisent.

Le contexte



Zilia écrit mieux.

La conquête du Pérou par les Espagnols, au XVI^e siècle, sert de point de départ. Mais le pays que le roman décrit vraiment, c'est la France de 1747.

Un mot sur le contenu

Le roman évoque un enlèvement et une longue séparation. Rien de brutal n'y est montré : le récit reste du côté des sentiments et de la réflexion.

Un conseil

Demandez-lui de vous raconter ce que Zilia comprend de travers en arrivant en France. Savoir en citer trois exemples, c'est tenir le livre, et tenir son oral.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parlent les Lettres d'une Péruvienne ?

ZILIA est une jeune Péruvienne promise à Aza, prince de la famille royale inca.

Le jour prévu pour leur union, les Espagnols envahissent le temple du Soleil, à Cuzco, et l'emmènent de force.

Un vaisseau français la reprend aux Espagnols au cours d'un combat en mer.

Son commandant, le chevalier Déterville, la protège et la conduit en France, sans qu'elle sache où on la mène ni pourquoi.

Zilia écrit à Aza tout ce qu'elle voit.

Ce que nous croyons naturel lui paraît d'abord incompréhensible. Déterville l'aime et le lui cache longtemps.

Zilia n'a qu'une pensée, retrouver Aza.

Elle apprend enfin qu'il en a épousé une autre en Espagne, et que rien ne l'attend plus au Pérou.

Il se lit en deux ou trois soirées, et il se prête très bien à l'exercice de l'explication orale.

› lire la suite

L'ERRATA DE 1752 · Au bout du second volume de l'édition de 1752, l'imprimeur a listé dix-sept corrections : huit pour le tome I, neuf pour le tome II. L'une rétablit une négation dont l'absence inversait le sens. La liste se lit sur le témoin.

L'ENQUÊTE

Zilia apprend le français et transforme chaque malentendu en enquête

Au début, elle voit sans pouvoir expliquer. À mesure que les mots arrivent, les usages français cessent d'être seulement étranges : ils deviennent discutables.

COMPRENDRE un mot ne suffit pas à comprendre un monde. Zilia commence par associer des sons à des objets, à des gestes et à des personnes. Cette première victoire reste trompeuse. Savoir nommer ce qui se présente ne donne pas encore accès aux intentions, aux règles de politesse ni aux rapports de pouvoir qui organisent une scène. Le roman sépare ainsi deux apprentissages : reconnaître le monde visible et pouvoir interpréter ce que les autres veulent dire. Entre les deux se logent les malentendus qui font avancer l'enquête.

Le miroir produit un fait exact et une conclusion fausse. Devant un objet inconnu, Zilia observe correctement une image et lui attribue d'abord une cause qui appartient à son ancien cadre d'expérience. La scène ne ridiculise

pas une intelligence naïve. Elle montre comment chacun raisonne à partir des catégories dont il dispose. Le lecteur français rit, puis découvre qu'il fait la même chose lorsqu'il transforme ses propres coutumes en mesure universelle. L'erreur devient productive parce qu'elle rend visible le cadre qui la fabrique.

Écrire conserve ce que la conversation perd. La parole nouvelle reste exposée à la vitesse de l'échange et au pouvoir de l'interlocuteur. L'écriture donne à Zilia un autre temps : elle peut reprendre une observation, comparer deux moments et corriger son premier jugement. Angeles Sánchez Hernández (« L'épistolier au féminin au XVIII^e siècle : *Lettres d'une Péruuvienne* de Mme de Graffigny », 2019) relie cette conquête de la langue à la possibilité de fixer une pensée complexe. Son apport éclaire la progression ; il

n'autorise pas à confondre maîtrise du français et adoption complète du point de vue français.

Le regard étranger n'est pas une caméra neutre. Zilia compare la France au Pérou depuis une histoire précise : enlèvement, déplacement, fidélité à Aza et dépendance envers ceux qui l'accueillent. Ses observations portent cette situation. Le procédé du regard éloigné ne garantit donc pas une vérité automatique ; il fabrique une distance où les usages peuvent être interrogés. La force du roman tient à la révision progressive des jugements, non à l'idée qu'un personnage venu d'ailleurs verrait juste par nature.

La traduction déplace aussi celle qui traduit. Passer des quipos au français ne consiste pas à verser une pensée intacte dans un autre récipient. De nouveaux mots découpent autrement l'expérience et

rendent certaines contradictions formulables. Zilia gagne une prise sur la société française, mais elle mesure aussi ce que cette langue ne restitue pas spontanément de son monde perdu. Le roman fait de la traduction une relation à double sens : elle donne un pouvoir critique et révèle le prix du déplacement.

La borne reste l'accès aux réponses absentes. Le lecteur ne reçoit que les lettres de Zilia. Il suit ses progrès et ses corrections sans disposer directement des réponses d'Aza ni de toutes les paroles françaises auxquelles elle réagit. Cette forme interdit de transformer chaque jugement en procès-verbal complet. Elle permet une conclusion plus précise : apprendre la langue augmente la capacité d'enquête de Zilia ; cela ne supprime ni l'asymétrie des situations ni les lacunes organisées par le roman épistolaire.

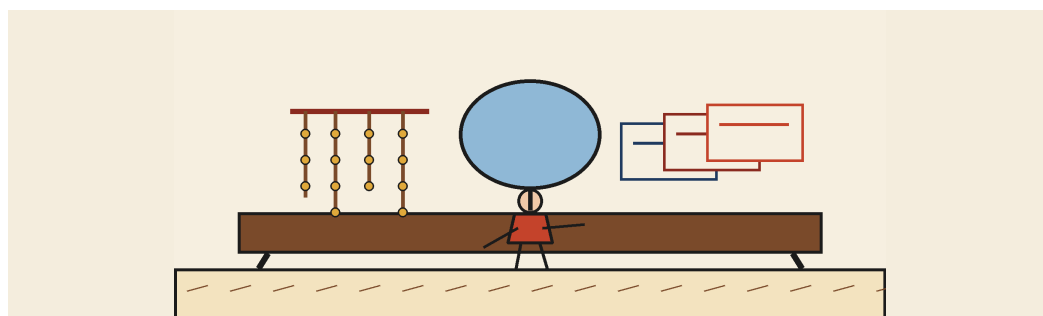
NOMMER N'EST PAS ENCORE RÉPONDRE

ZILIA apprend d'abord à rattacher des mots aux objets et aux personnes. Cette compétence lui rend le monde moins opaque, mais elle ne lui livre pas les intentions cachées dans une formule de politesse ou dans un geste aimable.

Le roman fait sentir l'écart entre vocabulaire et conversation. Comprendre un nom permet de reconnaître ce qui est devant soi ; comprendre une réponse exige de reconstruire une situation, un intérêt et une règle sociale.

Sánchez Hernández (*ibid.*) éclaire cette montée vers l'expression d'une pensée complexe. La borne reste nette : parler français accroît l'autonomie de Zilia, sans effacer la dépendance matérielle où s'effectue l'apprentissage.

Le progrès devient visible quand Zilia peut reprendre son propre jugement. La langue n'apporte pas une vérité prête à l'emploi ; elle lui donne les moyens de comparer, de corriger et de demander des comptes.



Nommer l'objet ne suffit pas à comprendre la scène : la langue donne à Zilia les moyens de reprendre ses premières interprétations.

LA LANGUE FRANÇAISE DONNE UNE PRISE ET IMPOSE UN CADRE

APPRENDRE le français permet à Zilia de sortir de l'interprétation immédiate. Elle peut confronter une parole à un acte, distinguer un usage particulier d'une règle générale et formuler ce qui lui paraît contradictoire. Cette conquête explique l'énergie critique du roman : l'étrangère ne reste pas enfermée dans l'étonnement, elle fabrique progressivement les phrases qui rendent son expérience discutables par autrui.

Mais une langue n'est pas un outil transparent. Ses mots classent déjà les liens, les rangs et les conduites. Traduire une expérience péruuvienne oblige parfois Zilia à passer par des catégories françaises qui ne lui appartenaient pas. Les quipos gardent alors une fonction de contrepoint : ils rappellent qu'une pensée peut être conservée et transmise selon un autre appareillage matériel.

L'analyse doit tenir ces deux effets sans choisir une fable simple.

Le français ne colonise pas mécaniquement toute pensée de Zilia ; les quipos ne préservent pas davantage une identité intacte. L'apprentissage ouvre une puissance de comparaison au prix d'un déplacement. C'est dans cet intervalle que le roman transforme les malentendus en enquête sur la société qui prétend les dissiper. Il faut donc nommer la catégorie française qui déplace un jugement et montrer son effet, sans prêter la même violence à chaque mot appris.

LE DOSSIER

La préface oblige le lecteur européen à justifier son mépris du Pérou

Les connaissances sur les Incas circulent déjà, affirme Graffigny. Le problème n'est pas l'absence de documents, mais le préjugé qui empêche de leur reconnaître une valeur égale.

LA préface déplace la charge de la preuve. Graffigny part d'un paradoxe : l'Europe possède des récits et des monuments de la pensée inca, mais continue de traiter le Pérou comme un monde sans raison. La préface ne demande pas une admiration de principe. Elle oblige le mépris à produire ses preuves. Le lecteur qui refuse la voix de Zilia doit désormais expliquer pourquoi des connaissances disponibles n'ont pas modifié son jugement. La crédibilité du personnage se construit dans cette épreuve adressée au préjugé européen.

Des sources accessibles peuvent rester sans effet. La présence d'un document ne garantit jamais la reconnaissance de ce qu'il montre. Sánchez Hernández (*ibid.*) souligne ce blocage : les informations

circulent, mais les catégories hiérarchiques décident d'avance ce qui comptera comme philosophie, histoire ou savoir. Le roman met ainsi en scène un problème documentaire très actuel. Accumuler des pièces ne suffit pas lorsque le tribunal qui les reçoit a déjà distribué la crédibilité selon l'origine de ceux qui parlent.

Les quipos obligent à changer la question. Les cordelettes nouées ne sont pas présentées comme un alphabet incomplet. Elles assurent des opérations de mémoire, de compte et d'administration. Demander seulement ce qui leur manque pour ressembler à l'écriture européenne reconduit le classement que la préface conteste. La question utile devient fonctionnelle : que permet ce système, qui sait le lire, quelles informations conserve-t-il et

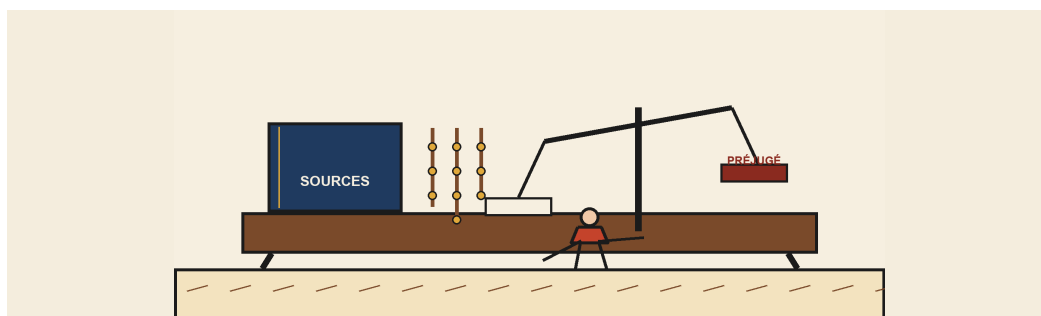
dans quelles institutions prend-il sens ? La différence cesse alors d'être un déficit automatique.

Turgot réclame une correction réciproque. Dans sa lettre à Graffigny, Turgot accepte que le regard de Zilia mette l'Europe à l'épreuve, mais refuse que cette critique établisse simplement la supériorité inverse. Son désaccord est précieux parce qu'il porte au même point : qui doit réviser ses préjugés, et jusqu'où ? Il ne détruit pas l'existence du mépris européen. Il oblige à distinguer la dénonciation d'une hiérarchie et la construction éventuelle d'une autre hiérarchie.

Un désaccord critique ne devient pas un match nul. On ne répond pas à Turgot en disant que toutes les sociétés se valent de la même manière, ni en laissant deux opinions côte à côte. La préface

établit que des savoirs péruviens connus n'ont pas suffi à vaincre le préjugé. Turgot discute la direction et la portée du redressement proposé. Les deux pièces n'ont donc pas la même fonction. L'une apporte un fait et une accusation ; l'autre conteste la façon de distribuer le jugement comparatif.

La conclusion conserve deux étages. Il est établi que la préface combat une dépréciation européenne malgré l'existence de connaissances disponibles. Il est discutable que le roman impose une hiérarchie finale et univoque entre les sociétés. Cette séparation empêche deux facilités : célébrer Zilia comme porte-parole infaillible ou dissoudre l'accusation coloniale dans un relativisme sans prise. Interpréter consiste ici à maintenir le fait, le désaccord et la limite à leurs places respectives.



Les documents existent ; le préjugé décide encore de leur poids. La préface déplace la charge de la preuve vers le lecteur européen.

TURGOT DÉPLACE LA DISPUTE SANS LA FERMER

LA lettre de Turgot répond au dispositif de Graffigny au même endroit sensible : la comparaison entre sociétés. Il reconnaît la force du regard déplacé, mais demande que les erreurs de Zilia puissent elles aussi être soumises à correction. Le désaccord ne porte donc pas sur l'existence d'un préjugé européen ; il porte sur la direction que doit prendre le redressement.

Sánchez Hernández (*ibid.*) aide à établir l'obstacle initial : des monuments de pensée sont connus sans produire une reconnaissance égale. Turgot refuse qu'une critique de cette inégalité se change en supériorité péruvienne symétrique. Ces deux autorités ne s'annulent pas. Elles obligent le lecteur à séparer la preuve documentaire, le jugement comparatif et la solution philosophique qu'il serait tenté d'ajouter lui-même.

Le dossier peut ainsi conclure sans inventer d'arbitrage définitif. La dépréciation européenne malgré les sources disponibles est établie. La nécessité d'une révision réciproque est une objection construite. La hiérarchie finale que le roman imposerait entre les mondes reste discutable. Garder ces trois étages donne plus de force à l'accusation coloniale, parce qu'elle n'a plus besoin de transformer Zilia en voix infaillible.

LES QUIPOS NE SONT PAS UNE ÉCRITURE RATÉE

LES cordelettes nouées servent à compter, à garder mémoire et à transmettre des informations dans des institutions déterminées. Les juger seulement selon leur ressemblance avec l'alphabet revient à décider la réponse avant l'enquête.

La préface invite à partir des fonctions réellement remplies. Un système différent peut conserver des lois, des échanges ou des récits sans reproduire les signes graphiques européens. La matérialité des nœuds engage aussi des lecteurs formés à leur ordre.

Cette reconnaissance ne demande pas d'idéaliser l'Empire inca. Elle retire seulement au modèle européen le privilège de définir d'avance ce qui mérite le nom de savoir.

Le point est méthodique autant que politique : décrire ce qu'un dispositif fait avant de conclure à ce qui lui manque. Le préjugé commence précisément quand la comparaison inverse cet ordre.

REPÈRES

1644

La comédie est créée au théâtre du Marais, sans doute pendant l'hiver précédent, et paraît en volume en 1644. Corneille a déjà donné *Le Cid*, *Horace* et *Cinna*.

Cinq actes en vers

La pièce est écrite en alexandrins à rimes plates, comme les tragédies du même auteur. La comédie n'y perd rien : le vers y court vite, et il fait rire.

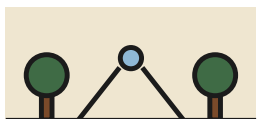
Dorante

Le menteur du titre. Un jeune homme monté de Poitiers à Paris, qui vient de quitter le droit pour l'épée et qui invente sa vie à mesure qu'il la raconte.

Le modèle

Corneille suit une comédie espagnole, *La Verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, publiée en 1630, qu'il croyait de Lope de Vega et qu'il salue dans son épître.

Les Tuileries



Le décor, lui, dit la vérité

L'acte I se joue dans le jardin des Tuileries, promenade à la mode. Le décor est parisien, contemporain, reconnaissable par le public de 1644.

Le mot juste

On écrit « une comédie d'intrigue » plutôt que « une pièce comique ». Le ressort de l'œuvre est le mensonge qui se complique, non le bon mot isolé.

L'ESSENTIEL

Pourquoi le mensonge de Dorante fait-il avancer la comédie ?

Le premier grand mensonge se joue dès l'acte I, aux Tuileries : il commande la pièce entière et tout le parcours « mensonge et comédie ».



La promenade, le récit inventé, le valet incrédule.

DORANTE arrive à Paris.

Il vient de Poitiers, il a quitté le droit pour l'épée, et il veut plaire.

Aux Tuileries, il croise deux jeunes femmes, Clarice et Lucrèce.

En quelques répliques, il s'invente un passé de soldat couvert de gloire en Allemagne. Rien n'est vrai.

Cliton, son valet, le sait et s'en étonne à voix haute : son maître n'a jamais quitté ses livres.

Le spectateur, lui, entre aussitôt dans le jeu, car il tient d'avance ce que les autres personnages ignorent. C'est la première règle à comprendre.

De cet écart naît le rire, et il naît sans qu'on ait eu besoin d'un seul bon mot. Le mensonge n'est donc pas un ornement, c'est le moteur.

Le père, Géronte, croit son fils marié en secret à Poitiers, et il s'en accommode.

L'invention destinée à gagner une soirée engage désormais l'honneur d'une famille entière.

La machine s'emballe toute seule. Une erreur de nom fait le reste. Dorante aime Clarice, mais il croit qu'elle s'appelle Lucrèce.

Il ment donc à la bonne personne sous le mauvais nom, et son mensonge se retourne contre lui sans que personne l'ait voulu. Corneille tient là un ressort d'une efficacité rare : le menteur est trompé par sa propre parole. Il n'a pas besoin d'adversaire, il se suffit à lui-même, et le spectateur voit venir la chute bien avant celui qui tombe.

Il faut ajouter que Dorante ment avec talent.

Ses récits sont brillants, détaillés, vraisemblables ; on y croirait.

Le personnage est un poète qui s'ignore, et c'est ce qui le rend aimable au lieu de le rendre odieux. Corneille écrit cette comédie entre deux tragédies. Il vient de donner *Le Cid*, *Horace*, *Cinna*.

Le vers reste le même, l'alexandrin, mais il sert ici à faire entendre la parole vive et pressée d'un jeune homme de vingt ans. Le sujet, lui, vient d'Espagne : *La Verdad sospechosa*, la vérité suspecte.

Corneille ne s'en cache pas et loue son modèle dans l'épître, en l'attribuant d'ailleurs à Lope de Vega, ce qui était l'erreur commune de son temps.

Ôte le mensonge, il ne reste plus d'intrigue du tout.

› lire la suite sur le site

LE VERS À RETENIR

Cliton résume la pièce entière en un vers, à l'acte IV, au moment où son maître commence à s'embrouiller dans ses propres inventions.

« Il faut bonne mémoire après qu'on a menti. »

Le Menteur, acte IV, scène 5

Le vers est devenu proverbe. Retiens qu'il ne condamne pas le mensonge au nom de la morale : il en signale la difficulté technique. Mentir demande du travail, de la suite dans les idées, et Dorante finit par ne plus suivre.

C'est la loi de la comédie d'intrigue : une invention en appelle une autre, chacune doit tenir avec les précédentes, et le menteur devient peu à peu le prisonnier de ce qu'il a inventé.

Note enfin qui parle. C'est le valet, ni le père ni la morale publique. Corneille confie la leçon à celui qui n'a rien à gagner dans l'affaire et qui regarde la scène exactement comme nous la regardons.

MÉTHODE

Comment se servir du mensonge dans une copie

LE sujet porte sur le comique ?

Le spectateur sait que Dorante ment, les personnages non : c'est ce décalage qui fait rire, et il se démontre en trois lignes.

Une citation courte, sûre, que le correcteur reconnaît aussitôt. Sur le parcours, tiens ce fil : le mensonge est à la fois le sujet de la pièce et sa mécanique.

Annonce-le en ces termes, puis prouve-le par l'enchaînement des inventions de l'acte II. Une prudence : n'écris pas que la pièce condamne le mensonge.

Elle en fait le spectacle, elle en montre les effets et elle laisse le spectateur juger.

C'est plus fin, et c'est ce qu'on attend de toi.

› lire la suite

UNE ERREUR D'AUTEUR CORRIGÉE · Dans l'épître de 1644, Corneille donne Lope de Vega pour source du Menteur. Dans l'Examen de 1660, il se corrige : la pièce vient de Juan Ruiz de Alarcón. La cause est matérielle : Corneille avait lu un recueil pirate qui portait le nom de Lope sur une douzaine de pièces d'autrui.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Corneille a écrit sa comédie d'après une pièce espagnole

Le modèle vient de Madrid, et son auteur véritable est resté longtemps inconnu en France.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

La pièce s'ouvre sur un vers que les élèves apprennent volontiers par cœur, parce qu'il dit en quelques mots d'où vient le personnage et ce qu'il cherche.

« À la fin j'ai quitté la robe pour l'épée. »

Le Menteur, acte I, scène 1

La robe, c'est le droit, les études, la carrière de magistrat que le père avait prévue. L'épée, c'est la vie de gentilhomme : la promenade, la conversation, la galanterie.

Dorante ne change pas seulement d'habit, il change de personnage. La pièce commence exactement là où un jeune homme décide d'être un autre que celui qu'on attendait.

Le détail éclaire tout le reste. Qui vient de se choisir un rôle n'aura aucune peine à s'en inventer d'autres, et Dorante ne s'en privera pas une seule fois en cinq actes.



La comédie espagnole, la traversée, la scène parisienne.

La pièce n'est pas une invention de Corneille, et il ne s'en cache pas.

Elle suit de très près une comédie espagnole, *La Verdad sospechosa*, que l'on traduit par la vérité suspecte, et qui parut en 1630. Son auteur est Juan Ruiz de Alarcón, dramaturge né au Mexique et installé à Madrid.

Corneille, lui, croyait la pièce de Lope de Vega, le nom le plus célèbre du théâtre espagnol, et il l'écrivait noir sur blanc dans son épître. L'erreur n'a rien d'étonnant.

Les recueils espagnols circulaient sous des attributions flottantes, et l'on imprimait volontiers sous un nom connu les pièces d'auteurs qui l'étaient moins. Alarcón en a beaucoup souffert. Emprunter n'était pas alors un aveu de faiblesse.

Le XVII^e siècle admet qu'on reprenne un sujet à condition de le refaire entièrement : le mérite est dans le traitement, non dans l'invention de l'histoire. Corneille refait beaucoup.

Il transporte l'action de Madrid à Paris, dans des lieux que le public reconnaît au premier mot : le jardin des Tuileries, la place Royale.

Le spectateur se voit lui-même sur la scène. Il change aussi le ton.

La comédie espagnole vise la leçon ; la française vise le plaisir de l'esprit.

Le mensonge y devient un exercice de style avant d'être une faute, et le personnage y gagne en séduction. Le succès fut réel et rapide. Corneille donne dès l'année suivante *La Suite du Menteur*, où reparaissent Dorante et Cliton.

Un auteur ne prolonge une pièce que lorsque le public en a redemandé, et celui-ci n'avait pas attendu. Il faut mesurer ce que cette comédie représente dans sa carrière.

Corneille est alors l'auteur du *Cid*, d'*Horace*, de *Cinna*.

Il vient de fixer la tragédie française, et il choisit de revenir à la comédie. Ce détour n'a rien d'anodin.

Son théâtre ultérieur en gardera quelque chose, jusque dans les moments les plus graves de ses tragédies. Retenez donc ceci : la pièce est un carrefour.

Une comédie espagnole passée par Paris, un grand auteur tragique qui se délasse, et une manière neuve de faire rire par l'intrigue plutôt que par la farce.

› lire la suite sur le site

MODE D'EMPLOI

1644

La pièce est créée au théâtre du Marais et publiée la même année. Elle figure aujourd'hui au programme de première, dans l'objet d'étude consacré au théâtre.

Que réviser

L'ouverture aux Tuileries, le récit de la fête donnée sur l'eau, le mensonge du mariage secret et le dénouement. Quatre passages tenus solidement suffisent.

Le vers



Aucun pied ne boite.

Le texte est en alexandrins, ce qui peut intimider. Lu à voix haute, il redevient de la conversation rapide, et l'on s'aperçoit qu'il fait rire.

Le contexte

Nous sommes en 1644, à la fin du règne de Louis XIII. Le théâtre est alors un divertissement de ville, et Paris aime se reconnaître sur la scène.

Le parcours

Le programme associe l'œuvre au parcours « mensonge et comédie ». C'est l'angle sous lequel les sujets d'écrit seront très probablement posés.

Un conseil

Demandez-lui de vous raconter la suite des mensonges dans l'ordre. Celui qui sait la dérouler sans le livre tient la pièce, et il tient aussi son oral.

Le calendrier

L'épreuve a lieu en juin. Pièce lue pendant l'été, relue en une soirée avant l'écrit : le travail est fait, et il tient dans peu d'heures.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle Le Menteur ?

DORANTE, jeune homme de province, arrive à Paris avec l'intention de plaire. Il abandonne ses études de droit, prend l'épée du gentilhomme et se promène aux Tuileries, où il rencontre deux jeunes femmes.

Pour se rendre intéressant, il se dit soldat revenu d'Allemagne, puis raconte une fête magnifique qu'il aurait donnée.

Tout est faux, et son valet Cliton, seul à le savoir, n'en revient pas. Le père veut le marier.

Dorante refuse, et invente aussitôt un mariage secret contracté à Poitiers. Le mensonge de circonstance devient une affaire de famille, avec un honneur en jeu. Le ton est vif, souvent drôle, jamais lourd.

C'est une comédie d'intrigue, non une satire : on y rit d'un mécanisme bien monté plutôt que d'un défaut moralement dénoncé.

La pièce se lit d'une traite.

› lire la suite

L'ENQUÊTE

Dorante devient cavalier en une réplique puis invente la scène où il veut vivre

À peine revenu de Poitiers, le jeune homme échange l'habit d'étudiant contre une identité de conquérant. Sa première invention ne cache pas seulement le réel : elle fabrique la scène où il veut vivre.

MENTIR, c'est mettre en scène. À peine arrivé à Paris, Dorante raconte ce qui n'a pas eu lieu avec une précision qui fabrique des témoins imaginaires, un décor et une chronologie. Son mensonge n'est pas un simple énoncé faux : c'est une petite dramaturgie enchaînée dans la comédie. Les personnages qui l'écoutent deviennent public, puis acteurs quand leurs décisions répondent à la fiction. Le terme exact est mise en abyme si l'on en explique le mécanisme : la pièce montre, à l'intérieur d'elle-même, un personnage qui produit du théâtre avec les moyens de la parole.

La mémoire comme régie. « Il faut bonne mémoire après qu'on a menti » : la formule touche le cœur technique de la pièce. Un mensonge isolé peut passer ; une série exige de

conserver les noms, les destinataires et les versions antérieures. Dorante ressemble alors à un régisseur débordé par ses propres indications. Le comique vient de la collision entre deux continuités : celle que le personnage voudrait maintenir et celle que le spectateur possède déjà. Le public sait quel récit a été donné à qui ; il voit la contradiction avant les personnages.

Faute ou talent ? La virtuosité verbale ne rend pas le mensonge innocent. Elle le rend théâtralement fécond. Il faut tenir les deux plans : dans l'action, Dorante engage la liberté et la réputation d'autrui ; dans la comédie, ses inventions produisent le plaisir et l'énergie du spectacle. Confondre jugement moral et jugement esthétique ferait perdre l'ambivalence précise de l'œuvre. Le théâtre peut admirer la

puissance d'une parole dont il montre les dégâts.

Le récit inventé distribue déjà des places. Dorante ne se contente pas d'ajouter des détails vraisemblables. Il attribue à ses auditeurs une position depuis laquelle ils doivent regarder la scène absente, anticiper ses effets et reconnaître sa maîtrise. Le mensonge fabrique ainsi son propre public. Dès qu'un personnage agit en fonction de ce spectacle verbal, la fiction intérieure gagne le monde de la comédie. Elle cesse d'être un ornement du discours pour devenir une cause parmi les autres.

Chaque reprise augmente la dette de cohérence. Un nom prononcé appelle un passé, une rencontre annoncée exige un lieu, une bravade impose la version suivante. La mémoire nécessaire au menteur ne porte pas seulement sur des mots ;

elle doit conserver un réseau de conséquences. Le spectateur, lui, dispose des états successifs. Il peut comparer ce que Dorante vient de dire avec ce qu'il a déjà rendu public. Cette avance produit le rire et transforme la contradiction en événement attendu.

Le plaisir naît avant le verdict. La comédie laisse admirer une invention au moment même où elle prépare sa défaite. Ce décalage ne demande pas de choisir entre fascination et blâme. La parole est efficace comme théâtre et dangereuse comme action sur autrui. Le public peut goûter sa vitesse, puis mesurer le tort qu'elle impose aux personnes enrôlées sans leur accord. Tenir ensemble ces deux évaluations empêche de convertir le talent en excuse ou la faute en lecture sans plaisir.

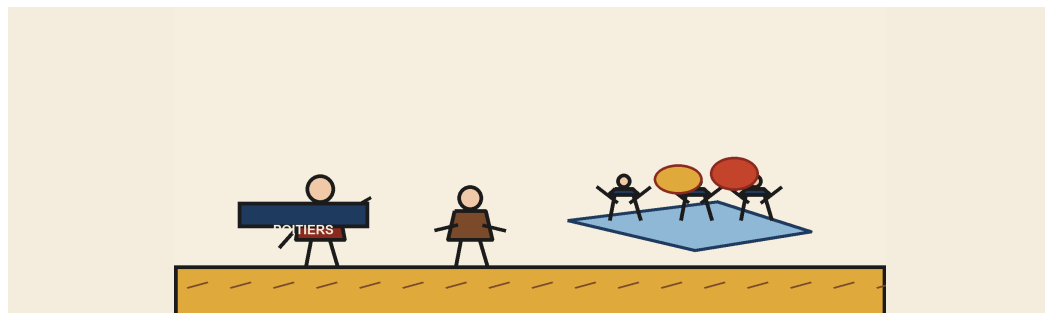
UN BANQUET NAÎT SANS CUISINE

DORANTE décrit sur l'eau un repas, des musiciens et une compagnie qui n'ont jamais existé. Il ne lance pas une excuse vague : il règle les lieux, les témoins et l'heure avec la précision d'un organisateur de spectacle.

Cette abondance transforme ses auditeurs en public. Matthieu Dupas (« Le désir baroque du *Menteur* de Corneille », 2025) éclaire la puissance de projection du désir ; le texte montre surtout que la parole produit déjà des conduites chez ceux qui l'écoutent.

L'invention ne devient pas innocente parce qu'elle est brillante. Elle engage la réputation d'autrui et enferme Dorante dans la continuité de ses versions. Le talent explique l'efficacité du mensonge, non sa valeur morale.

Le spectateur rit à l'endroit où Dorante perd la maîtrise de ce qu'il a pourtant inventé. Cette joie n'absout personne : elle révèle le plaisir proprement théâtral de voir une parole devenir action, puis rencontrer un réel qu'elle n'avait pas prévu.



Dorante change d'habit et fait surgir un banquet : sa parole devient une scène, mais Cliton garde la mémoire des versions qui devront tenir.

LA MÉMOIRE DEVIENT LA RÉGIE DU MENSONGE

DORANTE peut inventer une fête en quelques vers ; il lui faut ensuite se souvenir de chaque détail. Les noms, les destinataires et les heures forment un répertoire que les autres personnages vérifient sans le savoir. La célèbre exigence de mémoire ne livre pas une maxime détachable : elle décrit la technique dramatique qui fait revenir une invention dans une scène ultérieure.

Le comique naît de deux continuités concurrentes. La ville

conserve les déplacements réels, tandis que Dorante entretient la version qu'il a lancée. Une rencontre imprévue rapproche ces deux lignes et oblige à une nouvelle improvisation. Françoise Poulet (« Le théâtre ou la « maison des jeux » : règles et stratégies du compliment dans quelques comédies et tragédies cornéliennes », 2021) aide à suivre cet espace ludique ; sa lecture ne transforme pas pour autant Paris en simple décor abstrait.

L'analogie avec le dramaturge doit rester bornée. Dorante distribue des rôles et prévoit des effets, mais il ne contrôle ni le savoir des autres ni la fin de la pièce. Corneille, lui, compose le retour des mensonges. Le personnage ressemble à un auteur au travail au moment précis où ses acteurs improvisés cessent de lui obéir. Cette différence conserve ensemble plaisir théâtral, responsabilité et échec de la maîtrise.

LE DOSSIER

Corneille avoue avoir traduit et imité une comédie espagnole, puis déplace son modèle

La machine du Menteur vient de *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón. Corneille nomme sa dette ; la comparaison révèle pourtant tout ce qu'une adaptation déplace.

D'ALARCÓN à Corneille. Corneille adapte *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón. Le mot « source » ne signifie pas copie. Il faut comparer des fonctions : quelles scènes sont reprises, quels noms et quelles situations changent, quel rythme le vers français impose, comment la fin redistribue la sanction et le plaisir ? L'étude de l'adaptation devient exigeante quand elle quitte la chasse aux ressemblances pour mesurer les transformations qui rendent la pièce jouable dans une autre langue et une autre scène.

Un personnage qui choisit sous autorité. Dès l'ouverture, la liberté de Dorante reste bornée : son père a consenti qu'il suive son choix. La syntaxe conserve la hiérarchie au moment où le personnage proclame

son autonomie. Cette tension prépare les mensonges : Dorante cherche moins une absence de règle qu'un espace où sa parole puisse fabriquer les conditions de son choix. La comédie relie ainsi invention verbale, désir social et ordre familial.

La conclusion qu'il faut refuser. On ne dira ni que Dorante est simplement un auteur, ni que Corneille absout le mensonge parce qu'il fait rire. L'analogie avec le dramaturge porte sur la fabrication de scènes, pas sur l'équivalence morale des actes. La comparaison avec Alarcón doit rester localisée aux passages réellement confrontés. Une filiation documentée n'autorise jamais à réduire une œuvre à son modèle.

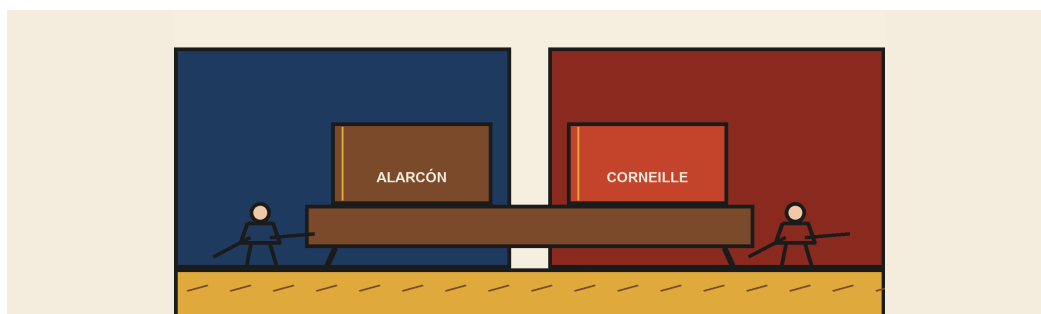
Adapter commence par redistribuer les effets. Une scène

reprise change de valeur lorsqu'elle reçoit une autre place, un autre vers ou un autre voisinage. La comparaison avec Alarcón doit relever ces opérations avant de chercher un jugement général. Qui possède l'information, à quel moment le public la reçoit-il, quelle contradiction le nouvel ordre fait-il attendre ? Ces questions montrent la transformation en acte. Elles évitent de traiter l'adaptation comme une ressemblance globale qu'un nom de source suffirait à prouver.

Le vers impose sa propre mémoire. La forme versifiée donne aux déclarations une coupe et une netteté que les personnages peuvent retourner contre celui qui les a prononcées. Une formule circule, reste disponible et réparaît au

moment où la fiction de Dorante se dérègle. Le passage d'une langue et d'une scène à l'autre comprend ce travail rythmique. L'enquête ne demande pas seulement ce que Corneille garde ; elle mesure ce que le vers français rend plus visible, plus rapide ou plus dangereux.

L'autorité du père demeure dans la liberté accordée. Le choix de Dorante existe parce qu'un consentement paternel l'autorise. Cette syntaxe sociale donne à son désir d'autonomie une limite concrète. Ses inventions peuvent alors se lire comme une tentative de déplacer cette frontière par la parole, non comme l'exercice d'une liberté sans cadre. La pièce conserve le conflit entre choix personnel, réputation et ordre familial jusque dans les solutions qu'elle propose.



La source espagnole fournit une machine dramatique ; le déplacement des scènes, des vers et des conséquences montre le travail propre de Corneille.

COMPARER DEUX COMÉDIES OBLIGE À SUIVRE LES TRANSFORMATIONS

LA filiation espagnole fournit un fait spectaculaire : l'une des comédies les plus françaises du répertoire classique s'appuie sur une intrigue venue de Madrid. Le constat perd sa force si l'on se contente d'aligner deux titres. Il faut repérer ce que Corneille conserve, déplace, accélère ou redistribue, puis mesurer l'effet de chaque opération sur le plaisir et sur le jugement du menteur.

L'examen de Corneille donne la parole à l'adaptateur après coup. Cette déclaration établit qu'il connaît sa dette et réfléchit à son travail ; elle ne remplace pas la confrontation des pièces. Dupas (*op. cit.*) éclaire le désir qui pousse Dorante à produire des mondes. Poulet (*op. cit.*) analyse le jeu théâtral. Alarcón établit l'antécédent dramatique. Ces autorités portent trois objets distincts.

La comparaison aboutit à une proposition contrôlable : Corneille reprend une machine de soupçon, mais il fait du débit de Dorante une puissance de scène qui séduit avant d'être rattrapée. La borne empêche le faux triomphe national. Adapter n'efface ni l'œuvre source ni sa singularité ; cela ouvre un atelier où la reprise devient visible, discutable et créatrice.

UNE SOURCE NOMMÉE N'EST PAS UN TEXTE RECOPIÉ

CORNEILLE reconnaît dans son examen la comédie de Juan Ruiz de Alarcón. Cet aveu fixe une filiation et permet une comparaison scène par scène ; il ne réduit pas *Le Menteur* à une traduction servile.

Le vers français, la distribution des épisodes et la conduite de Dorante modifient le rythme de la machine. Une situation reprise change de fonction lorsqu'elle arrive à un autre moment ou reçoit une autre conséquence.

La source répond à la question de l'antériorité. Elle ne décide pas seule de l'effet produit chez Corneille, et elle n'autorise pas à attribuer à Alarcón chaque invention du texte français.

L'adaptation se mesure ainsi par des opérations visibles. Le nom de la source ouvre l'enquête ; seule la comparaison établit ce que Corneille fait de ce qu'il reçoit.

REPÈRES

1834

La pièce paraît le 1^{er} juillet dans la *Revue des Deux Mondes*, puis dans le recueil *Un spectacle dans un fauteuil*. Musset a vingt-trois ans.

Perdican et Camille

Deux cousins de vingt ans, élevés ensemble puis séparés dix années : lui revient de l'université, elle sort du couvent. Le baron veut les marier.

Le parcours

« Les jeux du cœur et de la parole ». Attends-toi à des sujets sur la parole amoureuse, ses détours, ses feintes et les dégâts qu'elle cause.

Rosette



Rosette n'a rien dit.

La sœur de lait de Camille, une jeune paysanne. Perdican lui fait la cour par dépit. C'est elle que le jeu mené par les deux autres finira par détruire.

Le chœur

Un groupe de villageois commente l'action comme dans la tragédie antique. Musset s'en sert pour donner sur les maîtres le point de vue du village.

Le mot juste

On écrit « un proverbe » plutôt que « une comédie ». La pièce finit mal : le mot comédie ferait contresens dès les premières lignes de ta copie.

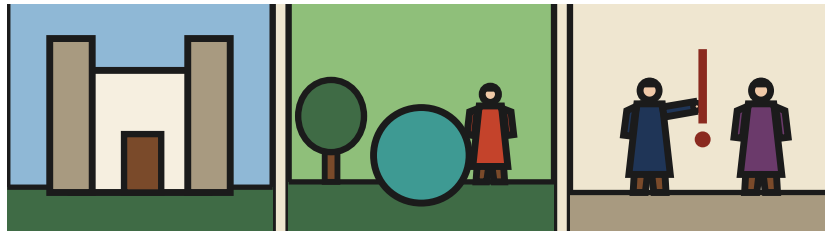
1861

L'œuvre n'est créée à la Comédie-Française qu'en 1861, quatre ans après la mort de Musset. Elle avait été écrite pour être lue, non pour être montée.

L'ESSENTIEL

Pourquoi Perdican et Camille se blessent-ils avec des mots ?

L'explication décisive occupe l'acte II : c'est le sommet du parcours « les jeux du cœur et de la parole », et la scène la plus commentée du programme.



Le retour au château, la promenade, le mot de trop.

PERDICAN revient au château de son père.

Il a vingt ans, il a fait ses études, on le félicite.

Camille, sa cousine, arrive le même jour du couvent où elle a passé dix ans.

Le baron a tout prévu : ils vont s'aimer et se marier. Ils s'aiment, en effet.

Le lecteur le comprend dès leur première rencontre, et eux-mêmes le savent.

C'est de ce point de départ que naît toute la pièce : deux personnages amoureux qui vont passer trois actes à ne pas se le dire. Camille refuse d'abord de l'embrasser.

Elle explique posément qu'elle entrera au couvent, qu'elle a réfléchi, et qu'elle ne veut pas de cette vie-là.

La froideur est calculée, et Perdican la reçoit comme un affront.

D'où vient cette décision ? Des religieuses, et surtout d'une certaine sœur Louise, qui lui ont raconté leurs chagrins et leurs amants infidèles.

Camille est arrivée au château avec un savoir emprunté sur les hommes. À l'acte II, elle demande une explication et l'obtient.

Elle veut des garanties. Perdican répond par la tirade la plus célèbre de Musset. Il admet que les hommes sont menteurs et les femmes perfides, puis affirme qu'il reste une chose vraie, l'amour, même imparfait, même bref. C'est le sommet de la pièce.

La scène devrait tout résoudre. Elle ne résout rien. Camille s'en va, et l'on voit alors que la pièce ne parle pas de sentiments mais d'orgueil : chacun préfère avoir raison plutôt qu'être aimé.

Le mot est dur, il est exact. Commence alors le jeu, au sens strict. Camille fait lire à Perdican une lettre destinée à sœur Louise ; Perdican, blessé, se met à courtiser Rosette, la petite paysanne, devant témoin. Chacun joue pour l'autre.

Le mot du parcours prend ici tout son poids. Rosette, elle, ne joue pas.

Elle croit tout ce qu'on lui dit, parce qu'elle n'a aucune raison d'en douter.

Les deux amoureux se servent d'elle comme d'un instrument, et Musset ne leur en fait pas grâce. Le dernier acte va vite.

Camille et Perdican s'avouent enfin leur amour, et Rosette, cachée, l'entend et meurt.

Retiens la leçon du titre : on n'a pas joué avec un sentiment, on a joué avec une personne.

➔ [lire la suite sur le site](#)

LA RÉPLIQUE À RETENIR

Camille vient d'expliquer que les religieuses lui ont appris à se méfier des hommes. Perdican répond par une longue tirade, dont voici la fin.

« On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux ; mais on aime, et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière et on se dit : j'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. »

On ne badine pas avec l'amour, acte II, scène 5

Retiens la construction : Perdican accorde tout à Camille, puis retourne l'argument d'un seul mot. Aimer vaut la peine parce qu'on a vécu.

Retiens aussi que cette tirade magnifique ne convainc personne. Camille tient bon, et c'est là que la pièce devient cruelle : les plus belles paroles n'obtiennent rien.

Note enfin la place de la scène : au milieu de la pièce. Musset ne garde pas la grande explication pour la fin, il la donne tôt.

MÉTHODE

Comment se servir de la scène de l'acte II

LE sujet porte sur la parole amoureuse ?

Pars de l'acte II.

Camille interroge, Perdican répond, et rien ne se passe.

Une scène où la parole échoue vaut mieux qu'un exemple où elle réussit.

Cite la fin de la tirade, « j'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé ».

Elle est courte, célèbre, et elle tient à elle seule la position de Perdican.

Trois propositions suffisent.

Montre ensuite que le jeu est double.

Camille éprouve Perdican par une lettre, Perdican répond par Rosette. Le parcours parle de jeux au pluriel : donne les deux, pas un seul. La symétrie fait la démonstration.

Une prudence : n'écris pas que la pièce se termine par un malentendu.

Tout est parfaitement compris de part et d'autre.

C'est bien plus grave, et c'est exactement ce que le correcteur attend.

➔ [lire la suite](#)

LE SAVIEZ-VOUS ?

Musset écrivait un théâtre fait pour être lu

Après un échec public retentissant, il renonça pendant des années à faire jouer ses pièces.

LE DÉTAIL
QUI COMPTE

La dernière réplique de la pièce tient en cinq mots. Elle arrive juste après un cri poussé en coulisse, et elle tombe sur un aveu d'amour à peine achevé.

« Elle est morte. Adieu, Perdican ! »

On ne badine pas avec l'amour, acte III, scène 8

Camille annonce la mort de Rosette et quitte la scène dans le même souffle. Aucune explication, aucun commentaire, aucun retour possible : la pièce s'arrête net.

Ce dénouement brutal explique le mot du titre. On a badiné, c'est-à-dire joué avec des mots, et une jeune fille qui ne jouait pas en est morte.

Remarquez le adieu. Ce n'est pas un au revoir : les deux cousins s'aiment, se le sont dit, et ne se reverront jamais. Voilà pourquoi l'on ne parle pas ici de comédie.



La salle sifflante, le livre ouvert, le fauteuil.

EN décembre 1830, un jeune homme de vingt ans fait jouer sa première pièce à l'Odéon.

Elle s'appelle *La Nuit vénitienne*.

La salle siffle, la presse se moque, et Musset décide de ne plus donner ses textes au théâtre. La décision paraît orgueilleuse ; elle fut féconde.

Libéré des contraintes de la scène, Musset écrit exactement ce qu'il veut : des pièces courtes, aux décors impossibles, aux scènes qui changent de lieu sans prévenir. Il réunit ces textes sous un titre qui dit tout : *Un spectacle dans un fauteuil*.

Le lecteur est invité à monter la pièce dans sa tête, chez lui, sans machinistes ni comédiens. Le théâtre devient un livre. *On ne badine pas avec l'amour* appartient à cet ensemble.

Il paraît d'abord en revue, en 1834, comme on publierait un poème ou une nouvelle, et il est lu bien avant d'être vu.

Le public de 1834 le découvre assis. Cette liberté explique la forme de la pièce.

Le chœur des villageois, hérité du théâtre antique, entre et sort sans souci de vraisemblance ; les scènes sont brèves ; le décor change en une ligne.

Rien n'y gêne l'imagination. Elle explique aussi la langue.

Musset écrit une prose de poète, faite pour l'oreille du lecteur : phrases souples, images nettes, tirades qui montent comme des vers sans jamais en avoir la raideur.

On la retient sans effort. Le paradoxe est célèbre.

Ce théâtre écrit contre la scène est devenu l'un des plus joués en France.

Les metteurs en scène y trouvent une liberté que les pièces de l'époque leur refusaient. La contrainte levée les sert. La création n'eut lieu qu'en 1861, à la Comédie-Française, quatre ans après la mort de l'auteur.

Elle fut donnée dans une version adoucie, le dénouement ayant paru trop dur au public d'alors.

On rétablit le texte plus tard. Il faut ajouter un mot sur la matière de la pièce. Retenez enfin la brièveté.

Trois actes, une heure de lecture, une intrigue limpide. C'est un excellent texte pour un élève qui se croit fâché avec le théâtre, et il en reste quelque chose longtemps. L'essai vaut d'être tenté.

► lire la suite sur le site

MODE D'EMPLOI

1834

Le texte paraît en revue, puis en volume, alors que Musset a vingt-trois ans. Il figure aujourd'hui au programme de première, dans l'objet d'étude théâtre.

Ce qu'il faut lire

La pièce entière, ce qui demande une heure. Trois actes en prose, une langue limpide : c'est l'un des textes les plus faciles d'accès du programme.

Que réviser



Le secret des lettres n'a pas tenu

La première rencontre des cousins, la grande explication de l'acte II, la scène de la lettre et le dénouement. Quatre passages suffisent à tout tenir.

Le genre

On appelle cela un proverbe : une pièce courte dont le titre est un dicton que l'action vérifie. Le nom peut surprendre, il est bien du programme.

Le contexte

Nous sommes en 1834, en pleine génération romantique. Musset a déjà connu l'échec public, il écrit désormais pour le lecteur plutôt que pour la scène.

Un conseil

Lisez-en deux pages à voix haute avec lui, en vous partageant les rôles. Ce théâtre est fait pour cela, et l'on comprend aussitôt pourquoi il tient.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle *On ne badine pas avec l'amour* ?

DEUX cousins, Perdican et Camille, reviennent au château du baron le même jour.

Ils ont vingt ans, ils ont été élevés ensemble, et le père a décidé de longue date qu'ils se marieraient. Perdican discute, plaide, s'empporte.

Camille l'écoute et s'en va quand même. Alors commence le jeu.

Camille laisse traîner une lettre pour éprouver son cousin ; Perdican, piqué, courtise devant elle une jeune paysanne du village, Rosette, qu'il n'aime pas.

Chacun joue pour l'autre. Rosette croit à tout.

Elle est la seule à ne pas jouer, et les deux autres se servent d'elle comme d'une pièce sur un échiquier, sans jamais mesurer ce qu'ils lui font.

Elle n'a pas les armes.

Le titre donne la morale : on ne badine pas avec l'amour.

Ce n'est pas une comédie, malgré les scènes très drôles du baron et des deux précepteurs.

C'est une pièce brève, et elle finit mal.

► lire la suite

L'ENQUÊTE

Perdican parle à Rosette pour atteindre Camille avec une déclaration d'amour

La phrase semble adressée à la jeune paysanne. La scène révèle une destinataire cachée : Camille doit entendre, jalousier et répondre. Rosette devient le corps exposé d'un duel qui se croit verbal.

PARLER à l'un pour atteindre l'autre. La pièce multiplie les destinataires obliques. On adresse une phrase à Rosette pour qu'elle soit entendue par Camille ; on lit une lettre qui ne nous était pas destinée ; on met en scène un amour pour produire une jalousie. Le mot utile est double énonciation, mais il prend ici une violence particulière : le théâtre fait toujours entendre une parole à plusieurs publics, tandis que les personnages exploitent cette propriété contre quelqu'un. La forme scénique n'illustre pas leur stratégie ; elle en fournit l'arme.

Le scrupule qui prépare la transgression. Devant la lettre de Camille, Perdican affirme savoir qu'il serait criminel de l'ouvrir. Ses questions déplacent pourtant peu à peu l'attention : de la liberté de

Camille vers l'empire qu'elle exerce sur lui. Le passage permet de suivre ce glissement sans lui inventer de mobile caché. Le monologue ne prouve pas une préméditation froide ; il montre une conscience de la règle en train de produire ses propres exceptions. La scène devient d'autant plus inquiétante que le personnage n'ignore pas l'interdit.

L'objection de la sincérité. Perdican et Camille prononcent aussi des vérités. Le célèbre développement sur l'amour n'est pas faux parce qu'il naît dans un conflit. Mais une parole vraie peut être employée comme coup. Il faut distinguer vérité de l'énoncé et situation de l'énonciation : que dit la phrase, à qui, devant qui, pour produire quoi ? C'est cette dissociation qui empêche de

transformer la tirade en maxime détachable de la scène.

Le public voit la cible derrière le destinataire. Rosette reçoit grammaticalement la déclaration, mais la scène organise la présence de Camille comme véritable point d'impact. Le spectateur doit tenir ces deux directions en même temps. Il entend les mots d'amour et perçoit l'usage jaloux qui en est fait. La double énonciation devient alors une dissymétrie de savoir : ceux qui comprennent la manœuvre ne peuvent pas prévenir celle dont la crédulité permet au dispositif de réussir.

Lire une lettre transforme une absence en scène. L'écrit semble offrir une preuve stable, mais son ouverture interdite modifie immédiatement sa valeur. Perdican ne reçoit pas seulement une

information sur Camille ; il se donne un accès qu'elle n'a pas choisi. La lecture devient une entrée par effraction dans la parole d'autrui. Sur le plateau, cet acte appelle des gestes, une hésitation et un regard vers celui qui n'est pas là. Le document devient théâtre au moment où la règle connue est franchie.

La vérité n'annule pas son adresse. Une proposition générale sur l'amour peut rester juste et servir pourtant une stratégie locale. Le spectateur ne doit ni la rejeter comme mensonge, ni l'extraire de la situation qui lui donne sa violence. Il demande qui peut l'entendre, quelle réponse elle empêche et quel tiers elle expose. La tirade conserve ainsi sa portée sans faire disparaître Rosette derrière la beauté de la formule.

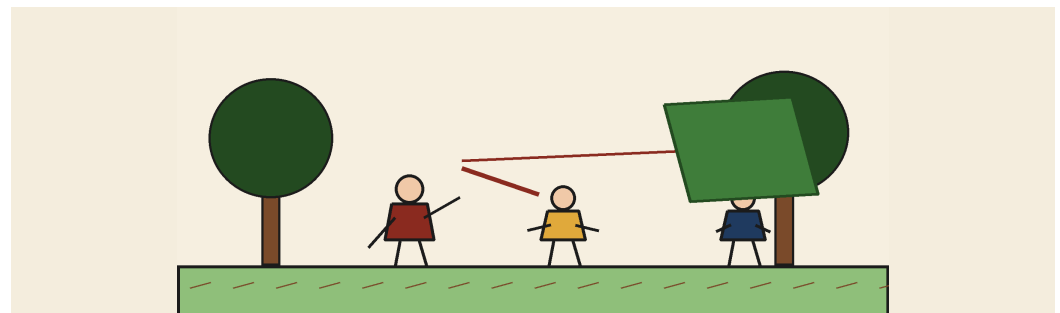
ROSETTE ENTEND UNE DÉCLARATION QUI VISE AILLEURS

PERDICAN parle d'amour à Rosette devant un dispositif conçu pour atteindre Camille. Les mots ont un destinataire grammatical et une cible stratégique. La jeune paysanne reçoit la promesse ; sa cousine doit recevoir la blessure.

Cette double adresse explique la violence sans réduire Rosette à un accessoire. Elle croit à une parole dont l'autre usage lui est caché. Le spectateur, lui, mesure l'écart entre ce qui est dit, ce qui est cru et ce qui est voulu.

La scène n'innocente pas Camille, qui manœuvre elle aussi. Elle interdit seulement de partager mécaniquement la faute. Les personnages ne disposent ni des mêmes informations ni du même pouvoir sur Rosette.

Rosette donne à cette dissymétrie son poids irréductible. Ce qu'elle ignore n'est pas un simple retard d'information : c'est la condition grâce à laquelle le stratagème des deux cousins peut fonctionner.



Une déclaration suit deux directions : Rosette en reçoit la promesse, Camille le coup, et la scène révèle le prix humain de cette double adresse.

UNE PHRASE VRAIE PEUT SERVIR DE PIÈGE

PERDICAN et Camille prononcent des vérités sur la peur, l'orgueil et l'amour. La justesse d'une phrase ne garantit pourtant pas la loyauté de son emploi. Une déclaration peut être sincère dans ce qu'elle affirme et calculée dans la scène où elle intervient. La pièce rend cette dissociation visible en multipliant lettres détournées, écoutes cachées et paroles adressées à travers un tiers.

Silvia Lorusso (« Vérités romantiques et dévoilements tragiques », 2020) éclaire ce rapport instable entre vérité et révélation. Jacques-Philippe Saint-Gérard (« *On ne badine pas avec... les pronoms* », 1991) attire l'attention sur la distribution des personnes. Leurs apports se rencontrent dans la scène sans s'additionner comme une preuve unique : l'une suit le dévoilement, l'autre les positions de parole.

Le dénouement rend le coût impossible à abstraire. Rosette n'est pas une expérience réussie qui aurait mal tourné ; elle est un sujet privé du savoir nécessaire pour consentir à ce qui se joue. La borne préserve le théâtre de la morale sommaire. On peut reconstruire les décisions et leurs effets ; on ne réduit ni Perdican ni Camille à une intention unique, et l'on ne nomme pas fatalité ce que leurs actes ont organisé.

LE DOSSIER

En 1834, la pièce paraît dans une revue avant de monter sur une scène

Musset publie *On ne badine pas avec l'amour* dans la *Revue des Deux Mondes*, puis dans *Un spectacle dans un fauteuil*. Le théâtre commence dans l'imagination du lecteur.

DU théâtre à lire au théâtre joué. La pièce paraît en 1834 dans *Un spectacle dans un fauteuil*, ensemble destiné d'abord à la lecture. Ce statut n'efface pas la scène ; il la déplace dans l'imagination du lecteur et laisse le texte produire lui-même les gestes, les entrées et les écoutes. L'histoire des représentations ultérieures montre qu'un théâtre conçu hors du plateau peut y revenir. Il faut éviter deux simplifications symétriques : « injouable parce que lu » et « pièce de scène ordinaire ».

Rosette, point de résistance. Si l'on décrit seulement le duel brillant entre Perdican et Camille, Rosette devient un accessoire. Or le dénouement révèle le coût humain

des expériences verbales. Elle n'est pas la preuve abstraite que l'amour est dangereux ; elle est le personnage sur lequel les deux stratégies convergent sans lui reconnaître une information égale. Le schéma doit représenter un triangle dissymétrique, non un face-à-face romantique.

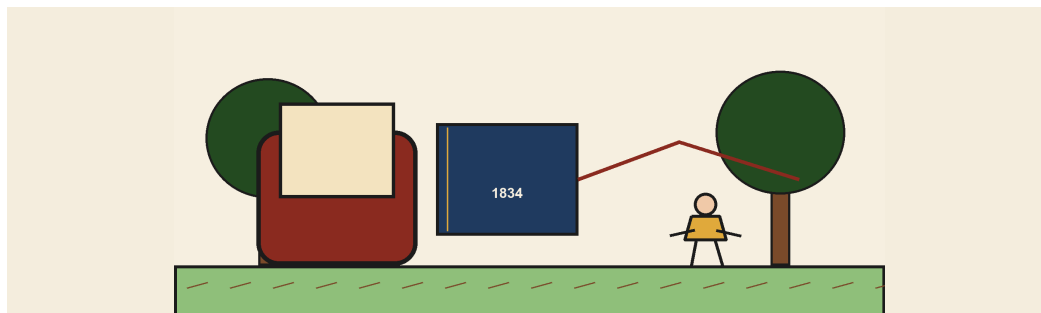
Jusqu'où porter la faute. On peut suivre les décisions, les écoutes et les détours qui conduisent au désastre. On ne peut pas remplacer cette chaîne par le seul mot « fatalité », ni distribuer mécaniquement une moitié de responsabilité à chacun. La pièce garde des différences de savoir et d'action. L'analyse devient juste quand elle reconstruit la circulation de chaque parole avant de conclure.

Le lecteur construit déjà un plateau. Dans le théâtre destiné à la lecture, les indications de lieu, les entrées et les écoutes ne restent pas de simples renseignements. Elles obligent à imaginer les distances qui rendent une parole publique pour l'un et secrète pour l'autre. Le lecteur devient le premier régisseur de cette circulation. Une représentation ultérieure matérialise ses choix, mais elle ne crée pas de toutes pièces la scène virtuelle inscrite dans le texte.

Le triangle distribue inégalement les preuves. Perdican et Camille peuvent interpréter les lettres, les regards et les réactions de l'autre. Rosette ne possède qu'une partie de ce dossier, souvent préparée pour elle. Sa place n'est pas secondaire :

elle révèle le privilège de ceux qui transforment leurs doutes en expériences menées sur une troisième personne. Le dénouement donne un corps à cette inégalité d'information et interdit de réduire l'action au duel spirituel des cousins.

La chaîne des décisions résiste au mot fatalité. Chaque écoute prépare une réponse, chaque réponse modifie ce que le personnage suivant croit savoir. Reconstituer cet ordre montre que le désastre n'arrive pas de l'extérieur. Il se forme dans une circulation dirigée, avec des différences de pouvoir et des occasions de s'arrêter. Cette précision n'impose pas un partage arithmétique des fautes ; elle maintient visibles les actes particuliers avant le verdict moral.



Avant le plateau, le lecteur construit les entrées et les écoutes ; les représentations héritent de cette scène intérieure et de sa responsabilité envers Rosette.

LA SCÈNE RÉELLE HÉRITE D'UN THÉÂTRE ÉCRIT POUR L'OREILLE INTÉRIEURE

LA parution dans la *Revue des Deux Mondes* puis l'inscription dans *Un spectacle dans un fauteuil* donnent au lecteur une responsabilité inhabituelle. Il doit placer la fontaine, le rideau d'arbres, les cachettes et les distances d'écoute. Cette géographie n'est pas une décoration romantique : elle règle qui sait quoi au moment où une parole agit.

Les représentations ultérieures ajoutent voix, corps et regards à cette partition. Elles peuvent rendre Rosette plus visible ou, au contraire, laisser le duel de Perdican et Camille l'absorber. L'histoire scénique montre que la hiérarchie des personnages n'est jamais entièrement donnée par le nombre de répliques. Elle dépend aussi des choix de présence, de silence et de regard.

Lorusso (*op. cit.*) éclaire la logique du dévoilement ; Saint-Gérard (*op. cit.*) suit les pronoms qui distribuent les places. Aucune étude ne délivre la représentation idéale. La conclusion demeure contrôlée : la pièce publiée hors du plateau contenait déjà une machine scénique précise, et chaque scène réelle doit décider si Rosette y apparaît comme une personne ou seulement comme l'instrument visible des autres.

LE FAUTEUIL ÉTAIT DÉJÀ UNE SCÈNE

MUSSET publie la pièce en 1834 pour des lecteurs avant qu'elle ne vive durablement au théâtre. Les didascalies, les entrées et les écoutes doivent produire les corps dans l'imagination, sans secours d'un plateau présent.

Ce premier régime explique la précision des circulations. Le lecteur sait qui entend, qui se cache et qui arrive ; il devient le régisseur mental d'une parole dont les personnages ne maîtrisent pas tous les trajets.

La publication ne prouve pas que Musset refusait toute représentation future. Elle établit un état de réception : le texte a d'abord fait théâtre par la lecture, puis ses mises en scène ont éprouvé autrement ses silences.

Le plateau garde la même obligation de clarté. Chaque déplacement doit rendre lisible qui peut entendre sans transformer la scène en démonstration scolaire. La géographie agit lorsqu'elle demeure sensible dans les corps, les distances et les regards.

REPÈRES

1982

Le texte paraît chez Gallimard. Il a d'abord été écrit pour la radio ; la création sur scène a lieu quelques années plus tard, au Théâtre du Rond-Point.

Le point de départ



La ponctuation a fait des victimes

Une phrase dite un jour, sur un certain ton : « C'est bien... ça. » H. 2 s'est éloigné à cause d'elle, et il faudra toute la pièce pour l'expliquer.

Les tropismes

Nathalie Sarraute appelle ainsi les mouvements intérieurs minuscules qui précèdent la parole. Toute son œuvre cherche à les rendre sensibles au lecteur.

Sans décor

Aucune indication de lieu, presque aucune de geste. Le texte tient tout entier dans la parole échangée : c'est un théâtre né de la radio.

Le mot juste

On écrit « la sous-conversation » et non « le monologue intérieur ». Le second est une pensée solitaire, la première un échange qui se joue sous l'échange.

Les voisins

Un couple, H. 3 et F., entre un moment pour arbitrer le différend. Ils n'y comprennent rien, et leur incompréhension même fait rire le spectateur.

L'ESSENTIEL

Comment une pièce entière peut-elle tenir dans trois mots ?

La phrase litigieuse est rapportée dès les premières pages : tout le reste du texte tente d'en retrouver le ton exact.



Les retrouvailles, la phrase rappelée, le silence.

DEUX hommes se retrouvent.

Ils s'appelaient autrefois tous les jours ; depuis quelque temps, l'un des deux ne donne plus signe de vie.

Le premier vient demander pourquoi, et il exige une réponse claire. L'autre résiste.

Il dit que ce n'est rien, que cela ne vaut pas la peine, qu'on va se moquer de lui.

Il faut le presser longtemps avant qu'il consente à nommer ce qui l'a fait partir.

La résistance elle-même est un aveu. Ce qui l'a fait partir tient en trois mots.

Un jour, H. 1 lui a dit : c'est bien, ça. Rien de plus.

Mais il y avait un silence avant le dernier mot, et une inflexion particulière sur le premier.

Cela a suffi. H. 1 tombe des nues.

Il ne s'en souvient pas, et quand il s'en souvient, il n'y voit rien.

La pièce commence donc sur un déséquilibre : l'un a tout oublié, l'autre n'a pensé qu'à cela.

Le procès s'ouvre sans preuve. Le texte va dès lors s'employer à reconstituer une intonation.

Les deux hommes rejouent la scène, discutent l'accent, l'allongement d'une voyelle, la place exacte du silence.

Le ton devient une pièce à conviction. Sarraute a donné un nom à ce qu'elle cherche : les tropismes.

Le mot vient de la biologie. Son théâtre consiste à les faire remonter à la surface.

Le titre le dit sans détour.

On se sépare pour un oui ou pour un non, c'est-à-dire pour rien. La pièce prend ce rien au sérieux, et démontre patiemment qu'il n'était pas rien du tout. Toute l'œuvre tient dans ce renversement. Car ce que H. 2 a entendu dans cette phrase, c'est un jugement.

Celui qui réussit félicite celui qui réussit moins. Trois mots ont suffi à installer entre les deux amis une hiérarchie que rien ne dira jamais tout haut. Retiens l'essentiel pour ta copie : la dispute n'est pas ici l'ornement d'un conflit, elle est le sujet.

Il n'y a pas d'intrigue derrière, pas de secret à découvrir, rien que deux personnes et une intonation.

› lire la suite sur le site

LA RÉPLIQUE À RETENIR

H. 2 finit par avouer ce qui l'a éloigné. Il ne s'agit ni d'une trahison ni d'une insulte, mais d'une remarque anodine, prononcée d'une certaine façon.

« C'est bien... ça. »

Pour un oui ou pour un non

Regarde les points de suspension : ils sont la pièce entière. Ce n'est pas la phrase qui blesse, c'est le silence posé au milieu, et la petite chute qui suit sur le dernier mot.

Retiens la conséquence : ce que le texte donne à lire, ce n'est pas ce qui est dit, c'est la manière. Le théâtre de Sarraute travaille sur l'intonation comme d'autres sur l'intrigue.

Retiens enfin que H. 1 ne se souvient de rien. Il a parlé sans y penser, et il découvre avec stupeur qu'une amitié de trente ans s'est défaite dans un intervalle de deux secondes.

MÉTHODE

Comment se servir de la phrase litigieuse

LE sujet porte sur la dispute ?

Pars du déclencheur.

Trois mots, aucune injure, aucun grief matériel. Tu montres d'emblée que le conflit ne porte pas sur des faits mais sur une manière de parler. Cite la phrase « c'est bien... ça » avec ses points de suspension.

Ils font partie du texte, et une citation qui garde sa ponctuation prouve que tu as lu l'œuvre de près.

Le détail se remarque. Explique ensuite le mot tropisme, en une phrase simple : un mouvement intérieur minuscule et rapide, antérieur à la parole.

Le terme est attendu, mais il faut le définir, pas seulement le placer. Si le sujet porte sur le théâtre lui-même, appuie-toi sur l'absence de décor, de noms et d'action. L'arrivée des voisins te sert pour le comique.

Ils veulent des faits, des torts, un verdict ; ils ne trouvent rien à juger.

Leur bon sens tombe à côté, et c'est ce décalage qui fait rire.

Une prudence : n'écris pas que la querelle est ridicule. Le texte montre exactement l'inverse, et le correcteur attend de toi que tu prennes au sérieux ce que les personnages prennent au sérieux.

› lire la suite

LE SAVIEZ-VOUS ?

Ce théâtre est né à la radio

Écrite pour être entendue, la pièce se passe de décor, de noms et même d'action visible.

LE DÉTAIL
QUI COMPTE

Ouvrez le livre à la page des personnages. Elle tient en deux lignes, et elle vous apprend déjà l'essentiel sur la manière dont cette pièce est construite.

« H. 1, H. 2, H. 3, F. »

Pour un oui ou pour un non, liste des personnages

H veut dire homme, F veut dire femme, et les chiffres les distinguent. Aucun prénom, aucun métier, aucun âge : rien de ce qui compose d'ordinaire un personnage de théâtre.

Le choix n'est pas une coquetterie. Sarraute retire tout ce qui permettrait d'expliquer la dispute par le caractère ou par le milieu, pour que seule reste la parole échangée.

Le résultat est que chacun peut prendre la place de H. 1 ou de H. 2. La scène n'appartient à personne en particulier, et c'est bien pour cela qu'elle nous atteint tous.



Le micro, les deux voix, la salle plus tard.

La pièce a d'abord été conçue pour la radio.

Nathalie Sarraute écrivait alors régulièrement pour ce média, en France et en Allemagne, et plusieurs de ses textes dramatiques ont été entendus avant d'être vus. Cela explique presque tout.

Pas de décor, puisqu'il n'y a rien à montrer.

Pas de costumes, pas d'accessoires, pas de déplacements notés.

Le texte se réduit à ce qu'un auditeur peut percevoir : des voix. Les personnages eux-mêmes obéissent à cette contrainte.

Ils s'appellent H. 1 et H. 2, ce qui suffit à les distinguer pour l'oreille et ne dit rien de plus. Un couple de voisins, H. 3 et F., intervient un instant. La création sur scène est venue ensuite, au Théâtre du Rond-Point, dans une mise en scène de Simone Benmussa.

Les comédiens ont dû inventer ce que le texte ne prescrivait pas, et la liberté était grande. Cette absence de mode d'emploi fait aujourd'hui le succès de la pièce.

Deux acteurs, une heure, aucun matériel : elle se joue partout, et chaque reprise en propose une lecture différente.

Le texte y gagne une vie longue. Le sujet, lui, est d'une simplicité désarmante.

Deux amis de longue date se sont éloignés.

L'un vient demander pourquoi. L'autre finit par avouer qu'une phrase de rien du tout, dite sur un certain ton, l'a blessé. Nathalie Sarraute a passé sa vie à observer ces instants-là.

Elle les nomme tro-pismes, un mot emprunté à la biologie : les mouvements infimes qui nous traversent avant que nous ayons choisi nos paroles.

Son premier livre, *Tropismes*, date de 1939 et passa inaperçu.

La reconnaissance est venue après la guerre, avec le Nouveau Roman, dont elle fut l'une des voix les plus écoutées.

Elle avait alors cinquante ans passés. Elle avait une biographie inattendue pour cela : née en Russie en 1900, arrivée enfant à Paris, avocate au barreau pendant des années avant de publier. Elle est morte en 1999, à quatre-vingt-dix-neuf ans.

Un mot sur la lecture, car le texte dérouté. Les phrases s'arrêtent, se reprennent, se corrigent. Le meilleur conseil que l'on puisse donner tient en une ligne : lisez quelques pages à voix haute, à deux.

Ce qui semblait obscur sur le papier devient limpide, et l'on s'aperçoit que c'est drôle.

L'oreille fait le travail.

➤ lire la suite sur le site

MODE D'EMPLOI

1982

La pièce paraît cette année-là, alors que son auteur a plus de quatre-vingts ans. Elle figure au programme de première, dans l'objet d'étude consacré au théâtre.

Que réviser

L'ouverture, le moment où la phrase est enfin prononcée, l'arrivée des voisins et la fin. Quatre repères suffisent à tenir un texte aussi bref.

La difficulté

Elle n'est pas dans le vocabulaire, qui est simple, mais dans les phrases interrompues. Il faut accepter de ne pas tout comprendre à la première lecture.

Le contexte



Trois mots suffisent.

Nathalie Sarraute appartient au Nouveau Roman, un courant des années cinquante qui a délibérément renoncé à l'intrigue et aux personnages traditionnels.

Le parcours

Le programme associe l'œuvre au parcours « théâtre et dispute ». C'est l'angle sous lequel les sujets d'écrit seront très probablement posés.

Un conseil

Lisez-en trois pages à voix haute, chacun un rôle. Ce texte a été écrit pour la radio : entendu, il devient limpide, et souvent très drôle.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle Pour un oui ou pour un non ?

UN homme sonne chez un ami d'enfance qu'il ne voit plus. Il veut savoir ce qui s'est passé. L'autre élude, minimise, cherche à parler d'autre chose, et la conversation piétine pendant plusieurs pages. Sous la pression, l'aveu finit par venir.

Un jour, l'ami lui a dit : c'est bien, ça.

Avec un silence avant le dernier mot, et une intonation qu'il a entendue comme un jugement condescendant. Celui qui a parlé ne se souvient de rien et ne comprend pas. Il proteste, s'agace, se moque un peu.

C'est de ce refus de reconnaître le tort que naît la véritable dispute. Rien ne se répare ensuite. Les deux hommes vont alors rejouer la scène, discuter le ton, remonter à leur enfance, se reprocher des riens vieux de trente ans. Tout y passe, et rien ne se règle jamais.

L'amitié y passe aussi. Ce que le texte montre, chacun l'a vécu : une amitié qui se défait sans motif nommable.

Sarraute prend ce rien au sérieux et démontre, ligne après ligne, qu'il pesait très lourd. C'est ce qui rend le texte troublant.

➤ lire la suite

L'ENQUÊTE

Trois mots déclenchent un procès sans preuve matérielle et font parler toutes les voix

Une formule minuscule, son rythme et sa suspension suffisent à rompre une amitié. Sarraute fait d'une intonation introuvable l'objet entier d'une enquête qui produit sans cesse de nouvelles voix.

LE texte entre les mots. « C'est bien... ça » peut sembler féliciter. H.2 y entend pourtant une distance, une condescendance, peut-être un verdict social. La pièce déplace ainsi la preuve : aucun mot isolé ne suffit, mais le rythme, la suspension et l'accent produisent une action. Le terme de Sarraute, sous-conversation, nomme ce qui circule sous l'échange déclaré. Il ne désigne pas un message secret déjà formé ; il désigne des mouvements de sensation et de relation que les personnages tentent après coup de saisir.

Rejouer n'est pas reproduire. Pour convaincre H.1, H.2 répète la formule avec le ton qu'il a entendu. Or toute reprise est déjà une interprétation. Elle sélectionne une hauteur, une durée, une intention. La scène ne livre jamais un enregistrement

neutre du passé ; elle montre la lutte pour en fixer la version. C'est ce qui rend le théâtre nécessaire : la voix produit des hypothèses concurrentes là où la citation typographique resterait insuffisante.

L'objection du malentendu. Et si H.2 s'était simplement trompé ? La pièce ne ferme pas cette possibilité. Elle refuse cependant de traiter le ressenti comme négligeable sous prétexte qu'il n'est pas prouvable par un mot offensant. L'enjeu n'est pas de déclarer H.2 objectivement juste, mais d'observer comment une amitié réagit lorsqu'une blessure ne peut être ni démontrée ni retirée.

La ponctuation ouvre plusieurs événements possibles. Les suspensions isolent le dernier mot et donnent au locuteur le temps de le charger. Selon la reprise, cet intervalle peut devenir embarras, réserve, supériorité ou simple

recherche de formulation. Aucun sens ne se dépose mécaniquement dans les points. Leur fonction est plus exigeante : ils ménagent l'espace où la voix produit une relation que l'écrit ne suffit pas à fixer. La scène met cet espace en concurrence entre les deux amis.

Une preuve rejouée fabrique un nouvel original. H.2 doit prononcer la formule pour rendre sa blessure audible. Mais cette prononciation actuelle dépend de ce qu'il veut démontrer. Elle accentue peut-être la distance qu'elle cite, ou la simplifie afin de convaincre. H.1 ne reçoit jamais le passé nu ; il reçoit une reconstitution orientée. Le théâtre tire sa tension de ce défaut de témoin extérieur : la seule pièce versée au procès change chaque fois qu'on l'examine.

Le ressenti certain ne livre pas une intention certaine. La blessure

de H.2 produit des effets réels, même si l'origine qu'il lui attribue demeure contestable. Séparer ces deux certitudes permet d'éviter les verdicts trop rapides. On peut reconnaître ce qui a été éprouvé sans transformer cette reconnaissance en lecture souveraine de H.1. La conversation échoue précisément parce que chacun demande à l'autre de valider en bloc l'effet, la cause et le jugement social.

Le procès transforme aussi la relation qu'il examine. Au début, les amis cherchent encore le point minuscule qui les a séparés. À mesure qu'ils exigent un verdict, chacun doit défendre une version plus entière de lui-même et de l'autre. La recherche de l'origine devient une nouvelle épreuve d'amitié. Le litige ne reste pas contenu dans trois mots passés ; il grandit dans la manière présente de les commenter.

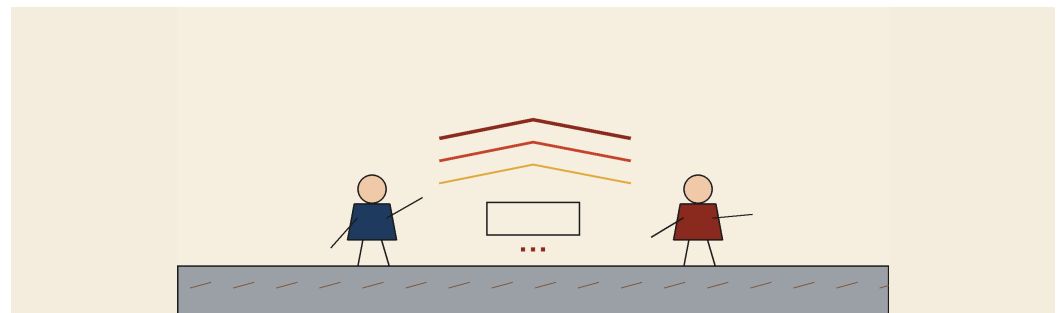
LE TÉMOIN PRINCIPAL EST AUSSI L'INTERPRÈTE

H.2 rapporte la formule qui l'a blessé et tente d'en reproduire le ton. Aucun enregistrement neutre ne vient séparer le fait de son récit. La preuve passe par la voix de celui qui demande à être cru.

Stéphane Chaudier (« Sarraute, l'hyperbole et le soupçon », 2003) éclaire l'agrandissement d'une sensation presque insaisissable. La pièce transforme l'infime en procès sans lui fabriquer une certitude matérielle.

H.2 peut se tromper sans que sa blessure devienne imaginaire. Cette objection est le moteur de la pièce : reconnaître un effet ne suffit pas à démontrer une intention, et l'absence de preuve n'annule pas l'événement de parole.

Le lecteur ne choisit pas trop vite un vainqueur. Il voit le besoin de certitude déformer l'amitié et chaque explication réveiller l'accent qu'elle voulait laisser derrière elle.



La formule est minuscule, ses effets se multiplient : toute reprise ajoute une voix au procès qu'elle voulait résoudre.

REJOUER UNE INTONATION FABRIQUE DÉJÀ UNE NOUVELLE INTONATION

H.2 veut restituer un instant ancien. Il choisit une durée, une hauteur, une suspension ; H.1 répond à cette reprise comme si elle pouvait devenir la pièce à conviction du passé. Le théâtre rend visible l'impossibilité de cette opération. Une voix répétée n'est pas une empreinte conservée : elle est un acte présent, adressé dans un nouveau conflit.

Aurélien Pigeat (« L'attrape-chercheur de Nathalie Sarraute », 2006) montre comment l'œuvre appelle les catégories qui prétendent ensuite la fixer. Philippe Wahl (« Sarraute : « C'est ça, hein ? », Aléas de la référence », 2003) suit la pression de l'assentiment. Ces lectures aident à décrire la machine ; elles ne tranchent pas qui possédait la bonne oreille au moment initial.

La formule très courte reste la seule citation nécessaire. Le texte intégral demeure protégé, et la page ne reconstitue pas la scène par fragments. La borne est à la fois juridique et critique : on peut établir que l'intonation agit, que sa reprise interprète et que l'amitié exige un verdict impossible. On ne transforme pas une mise en voix particulière en enregistrement de l'intention de l'autrice.

LE DOSSIER

La radio fait entendre la pièce avant que la scène lui donne des corps

L'origine sonore n'est pas une anecdote de production. Sans visage à regarder, l'auditeur doit juger les silences, les reprises et les accents que les personnages eux-mêmes ne parviennent pas à fixer.

DE la radio à la scène. La pièce est d'abord créée pour la radio. Ce premier milieu compte : privé de visages, l'auditeur doit construire les rapports à partir des voix, des silences et des reprises. Le passage à la scène n'abolit pas cette origine sonore ; il lui ajoute les corps. L'histoire du médium confirme le problème central sans l'expliquer à elle seule : comment rendre sensible une violence d'intonation quand aucun geste spectaculaire ne la garantit ?

Une dramaturgie du contrôle impossible. Les personnages cherchent des témoins, des formulations et des catégories susceptibles de trancher. Chaque tentative ajoute pourtant une couche de langage au fait initial. Le

procès devient autogène : vouloir prouver l'intonation produit de nouvelles intonations à interpréter. Le schéma de preuve doit montrer cette boucle, pas une flèche simple de la phrase à la rupture. La parole examine la parole avec l'instrument même qui est en cause.

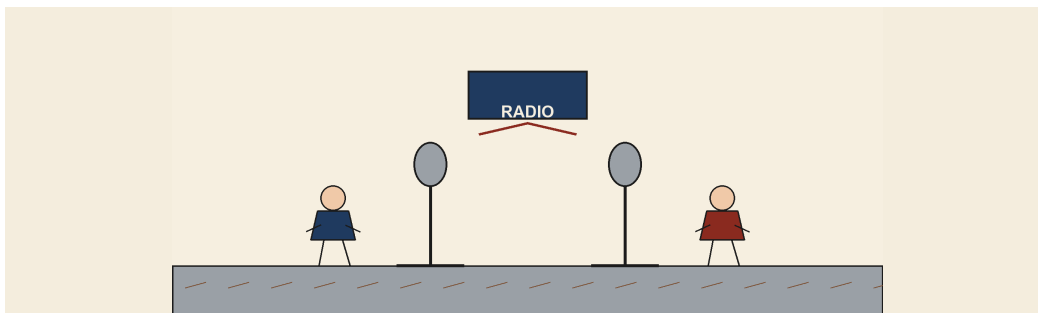
Droit, citation, limite. Le texte intégral est protégé. Le journal conserve la très courte formule déjà nécessaire à l'analyse et ne reconstitue ni longues scènes ni appareil d'édition. La formule citée et la création radiophonique bornent la démonstration. On peut affirmer que l'intonation devient action dramatique ; on ne peut pas convertir une mise en voix particulière en interprétation définitive.

La radio agrandit ce que l'œil ne peut pas arbitrer. Sans visage à consulter, l'auditeur suit les durées, les reprises et les écarts de volume. Cette pauvreté apparente devient une précision : aucun sourire ne vient décider à sa place si la formule était bienveillante. Le son construit des corps relationnels à partir de leurs voix. Lorsque la pièce passe au plateau, le jeu visible ajoute des hypothèses, mais il ne transforme pas l'une d'elles en enregistrement authentique de la première scène.

Appeler un témoin déplace le litige. Les personnages cherchent une autorité capable de dire ce que la formule voulait réellement faire. Dès qu'ils racontent l'affaire, ils doivent pourtant choisir un ton, résumer un contexte et préparer la

réponse attendue. Le témoin reçoit un dossier déjà monté. Son jugement ne remonte pas directement à l'instant perdu ; il porte sur le récit qui le convoque. La preuve change d'étage sans retrouver l'origine qu'elle promettait.

La boucle produit la rupture qu'elle voulait éviter. Chaque explication remet la phrase en circulation et offre un nouveau détail à discuter. Le désir de clore augmente ainsi la matière du désaccord. La radio rend cette croissance audible ; la scène peut la distribuer dans les silences et les distances. La conclusion reste bornée : aucun médium ne résout l'intention, mais chacun montre comment la demande impossible d'une preuve totale épuise l'amitié.



La radio impose d'abord l'écoute ; la scène ajoute les corps sans pouvoir transformer une intonation rejouée en preuve définitive.

CHACQUE NOUVELLE PREUVE AGRANDIT LE SOUPÇON

LES personnages cherchent des mots capables de fixer l'incident : condescendance, distance, mépris, susceptibilité. Chaque catégorie ajoute pourtant une intonation au dossier. Pour expliquer le ton ancien, ils produisent des tons nouveaux ; pour trouver des témoins, ils construisent une scène où les témoins devront eux aussi interpréter. Le procès devient sa propre fabrique de pièces contestables.

La radio rend ce mécanisme immédiatement sensible, puisque rien ne vient garantir l'écoute par une expression faciale. La scène ajoute ensuite la puissance du corps et son danger explicatif. Un haussement d'épaule peut faire croire que l'énigme est résolue, alors qu'il appartient à une proposition de jeu. Chaudier (*op. cit.*), Pigeat (*op. cit.*) et Wahl (*op. cit.*) éclairent des niveaux distincts : l'hyperbole, le piège

critique et la demande d'assentiment.

La conclusion refuse deux facilités. H.2 n'est ni automatiquement victime d'un mépris démontré, ni coupable d'une pure invention. H.1 n'est ni innocent par manque de mot offensant, ni condamné par le seul ressenti de son ami. Sarraute installe le spectateur à l'endroit inconfortable où un effet est certain, une intention discutable et la réparation presqu'impossible.

FERMER LES YEUX NE RETIRE PAS LES CORPS

LA RADIO prive l'auditeur de visages, non de présence. Les respirations, les distances au micro et les silences composent des corps sonores. La pièce demande d'entendre ce qu'un regard aurait pu recouvrir.

Cette origine donne une contre-épreuve à chaque mise en scène. Ajouter des gestes peut préciser le rapport ou imposer trop vite une intention que le texte maintenait en suspens.

Le médium ne livre aucune interprétation pure. Une réalisation radiophonique choisit déjà ses voix et ses rythmes. Elle établit la priorité historique de l'écoute, pas la vérité définitive de chaque accent.

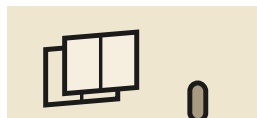
L'écoute demeure le véritable plateau commun. Radio et théâtre y proposent des corps différents, mais aucun médium ne retire au spectateur la responsabilité d'entendre sans transformer son impression en preuve universelle.

REPÈRES

22 poèmes

C'est l'ensemble que les éditeurs appellent aujourd'hui le Cahier de Douai. Rimbaud, lui, n'a donné aucun titre : il a seulement copié des poèmes au propre.

Le titre



Dix-sept ans.

Cahier de Douai est donc un titre d'éditeur, choisi d'après le lieu et le manuscrit. On le trouve aussi au pluriel, Cahiers de Douai, selon les éditions.

La guerre

L'automne 1870 est celui de la défaite de Sedan et de la chute de l'Empire. Plusieurs poèmes du cahier en portent la trace, à commencer par Le Dormeur du val.

Le sonnet

Quatorze vers, deux quatrains, deux tercets. Rimbaud garde la forme la plus scolaire qui soit, et il la retourne : la pointe finale devient une chute au sens propre.

Le mot juste

On écrit « Le Dormeur du val » pour le poème et « Cahier de Douai » pour l'ensemble. Nomme la forme quand tu la connais : ici, un sonnet en alexandrins.

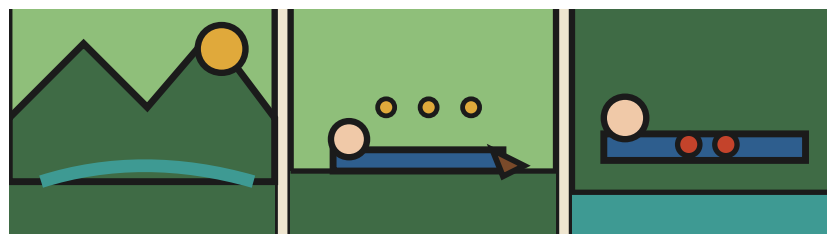
Les fugues

Trois départs en moins d'un an : Paris en août 1870, la Belgique et Douai en octobre, Paris de nouveau en février 1871. Les poèmes du cahier naissent sur les routes.

L'ESSENTIEL

Pourquoi Rimbaud cache-t-il la mort jusqu'au dernier vers ?

Le Dormeur du val est un sonnet de l'automne 1870 : treize vers de paysage, et un dernier vers qui interdit de relire les autres comme avant.



Le val, le soldat qui dort, les deux trous rouges.

LE Dormeur du val commence comme une carte postale.

Un trou de verdure, une rivière qui chante, du soleil, des haillons d'argent accrochés aux herbes.

Rien, dans ce premier quatrain, n'annonce autre chose qu'un joli paysage d'été, et le lecteur s'y installe sans méfiance. Le second quatrain amène un homme.

Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue, la nuque baignant dans le cresson.

Il dort. Le premier tercet insiste : il dort, il sourit comme sourirait un enfant malade.

Puis vient une prière adressée au paysage, « Nature, berce-le chaudement : il a froid ». Le mot froid est le premier signe, et il passe inaperçu parce qu'on le prend pour de la tendresse.

Le dernier tercet apporte les indices, l'un après l'autre.

Les parfums ne font plus frissonner sa narine. Il ne bouge pas.

Sa main est posée sur sa poitrine, dans une pose qui n'est plus tout à fait celle du sommeil.

Chacun de ces détails reste pourtant explicable. Et le vers final tombe : « Tranquille.

Il a deux trous rouges au côté droit. »

Le soldat est mort.

Le poème n'a pas menti, il a laissé croire, ce qui est autre chose : chaque détail était vrai, et chaque détail était un signe. Rien n'a été caché, tout a été retardé. Relis maintenant le début.

Rimbaud n'a pas changé un seul mot de son poème : il a changé ce que tu sais au moment de le lire.

C'est là que le texte devient politique, sans un mot de politique. Aucune dénonciation, aucun ennemi nommé, aucun cri, pas même un adjectif indigné. Un corps de vingt ans couché dans l'herbe, et la nature qui continue de chanter par-dessus lui.

Le contexte compte.

Nous sommes à l'automne 1870, quelques semaines après la défaite de Sedan. Rimbaud a seize ans, il traverse une région en guerre, et il écrit des sonnets.

La forme la plus réglée qui soit, appliquée au sujet le plus brutal qui soit.

Pour ta copie, une formule tient tout le poème : Rimbaud ne dit pas la mort, il la fait découvrir. C'est le lecteur qui la prononce à sa place, et c'est exactement pour cette raison qu'il ne l'oublie plus jamais ensuite.

› lire la suite sur le site

LE VERS À RETENIR

Le poème tient dans quatorze vers. Les treize premiers décrivent un homme endormi dans l'herbe, au soleil, parmi les fleurs. Le dernier corrige tout ce qui précède.

« Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine, / Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit. »

Le Dormeur du val, v. 13-14

Le mot trou revient : le poème s'ouvrait sur un « trou de verdure », il se ferme sur deux trous rouges. Le décor contenait déjà la blessure, et personne ne l'avait vue.

Note le rejet du mot « Tranquille » au début du dernier vers. La phrase s'arrête net après lui, et ce silence donne exactement le temps de comprendre.

Le procédé porte un nom utile en copie : la chute. Rimbaud n'accuse personne et ne commente pas la guerre. Il déplace un mot, et le lecteur fait le reste tout seul.

MÉTHODE

Comment se servir du Dormeur du val

LE sujet porte sur l'engagement de la poésie ? Pars de ce sonnet.

Il prouve qu'un texte peut être politique sans jamais nommer la politique, et il se cite en deux lignes, ce qui laisse toute la place à l'analyse.

Cite le couple de mots : « trou de verdure » au premier vers, « deux trous rouges » au dernier.

Deux citations de trois mots suffisent, et le correcteur voit aussitôt que tu tiens le poème entier dans la main.

Sur la forme, sois précis : sonnet en alexandrins, chute au dernier vers, rejet du mot Tranquille.

Nommer un procédé vaut mieux que le décrire longuement, et cela laisse de la place pour l'analyse.

Une prudence : n'écris pas que Rimbaud a vu ce soldat.

Rien ne le prouve et le poème n'en a nul besoin.

Ce qui compte est ce qu'il fait voir au lecteur, non ce qu'il aurait vu lui-même sur une route.

› lire la suite

LE SAVIEZ-VOUS ?

Rimbaud avait demandé qu'on brûle ces poèmes

En juin 1871, il écrit à Paul Demeny de jeter les feuillets au feu. Demeny n'en a rien fait, et c'est à cette désobéissance que nous devons le livre.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

La demande figure dans une lettre du 10 juin 1871, adressée au jeune poète de Douai qui gardait les feuillets depuis huit mois déjà.

« Brûlez, je le veux, et je crois que vous respecterez ma volonté comme celle d'un mort, brûlez tous les vers que je fus assez sot pour vous donner lors de mon séjour à Douai. »

Lettre à Paul Demeny, 10 juin 1871

Rimbaud a dix-sept ans quand il renie ces poèmes. Il en a écrit la plupart moins d'un an plus tôt, et il les juge déjà d'un autre âge que le sien.

Demeny n'a pas obéi. Les feuillets sont restés dans ses papiers, et ce sont eux que les éditeurs ont suivis pour établir le texte que lit votre enfant.

Le détail vaut d'être connu à la maison : le livre au programme existe parce qu'un ami n'a pas fait ce qu'on lui demandait de faire.



La lettre, le feu refusé, les cahiers sauvés.

RIMBAUD n'a presque rien publié de son vivant. Un seul livre est passé par ses mains, Une saison en enfer, en 1873.

Tout le reste est venu ensuite, par ses proches, par ses amis et par ses éditeurs, longtemps après qu'il eut cessé d'écrire. Les poèmes de Douai appartiennent à cette seconde catégorie.

Ce sont des copies au propre, faites par le poète lui-même, laissées chez un hôte de rencontre pendant une fugue d'octobre 1870. Elles n'étaient promises à rien. Paul Demeny avait alors vingt-six ans et publiait des vers.

Rimbaud en avait seize.

Le plus jeune confie ses feuillets au plus âgé, comme on confie un dossier à quelqu'un dont on pense qu'il saura quoi en faire un jour.

Huit mois plus tard, tout a changé.

Rimbaud a traversé une guerre et une Commune, et il a formulé sa propre idée de la poésie dans deux lettres restées célèbres, dont l'une est justement adressée à ce même Demeny. C'est dans cette lettre du 15 mai 1871 qu'il annonce vouloir se faire voyant.

Le mot est resté.

Il y explique qu'il faut sortir de la poésie apprise, celle des maîtres, des modèles et des exercices de collège. Le 10 juin, il demande donc à Demeny de brûler les vers de Douai. Le jugement est sévère, et il est faux.

Ces poèmes sont déjà les siens : la moquerie, la crudité, la tendresse, la marche à pied, la guerre vue de très près.

Ce sont exactement les mêmes yeux, quelques mois plus tôt. Demeny n'a pas obéi et a gardé les feuillets.

Ils ont circulé lentement, entre proches d'abord, entre éditeurs ensuite, bien après la mort du poète à Marseille en 1891, à trente-sept ans, dans un silence complet. Cela explique un détail qui déroute parfois les familles : le recueil ne porte pas de titre d'auteur.

Cahier de Douai est un nom d'usage, donné par les éditeurs d'après la ville où le manuscrit était resté.

Reste l'essentiel, et il tient en peu de mots : ces vingt-deux poèmes sont l'œuvre d'un garçon de seize ans, qui a voulu les faire disparaître, et que l'on étudie aujourd'hui dans toutes les classes de première.

► lire la suite sur le site

MODE D'EMPLOI

L'épreuve

Votre enfant passe le bac de français en fin de première : un écrit de quatre heures et un oral de vingt minutes, l'un et l'autre au mois de juin.

Ce qu'il faut lire

Le cahier entier, soit vingt-deux poèmes courts.

Aucun résumé ne remplace le texte, et le jury de l'oral demande des vers précis, situés dans le recueil.

Le contexte



Parti sans billet, revenu classique

L'automne 1870 : la guerre, la défaite de Sedan, la chute de l'Empire. Rimbaud a seize ans, il quitte trois fois la maison familiale en moins d'un an.

Un mot sur le contenu

Quelques poèmes sont crus, moqueurs, parfois violents envers l'Église. Ils font partie du programme officiel, et la classe les aborde avec le professeur.

Un conseil

Demandez-lui de vous lire un poème à voix haute, puis de vous le raconter en trois phrases. Ce qu'on sait redire simplement, on saura l'écrire le jour de l'épreuve.

La suite

Après Douai viennent Le Bateau ivre, puis les Illuminations. Rimbaud aura écrit toute son œuvre avant vingt et un ans, et il n'écrira plus ensuite.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle Cahier de Douai ?

CE n'est pas un livre à intriguer, mais un ensemble de vingt-deux poèmes courts, copiés par Rimbaud à l'automne 1870 et laissés à Douai.

La première est celle de la route : un garçon part de chez lui, marche, dort dehors, entre dans une auberge, commande une tartine, et trouve tout cela magnifique.

La deuxième est la guerre. Sedan vient d'avoir lieu.

Un soldat dort dans l'herbe et ne se réveille pas, un empereur est regardé sans respect, la défaite passe dans plusieurs sonnets de l'automne. La troisième est la moquerie.

Rimbaud vise les bourgeois en promenade, les dévots, les gens installés dans leur bon droit. Il a seize ans et il écrit contre le monde qui l'entoure, avec une joie très visible. S'y ajoute une note plus douce : le désir, les premières émotions, les filles entrevues, la campagne d'été et les soirs bleus.

Roman et Sensation appartiennent à cette part-là du cahier. Une soirée suffit pour l'ensemble.

Le recueil est court, et il gagne à être lu à voix haute, à deux, en s'arrêtant sur les poèmes qui plaisent.

C'est ainsi qu'il reste en mémoire jusqu'en juin.

► lire la suite

L'ENQUÊTE

Dans Ma Bohème, les poches trouées deviennent-elles vraiment un luxe ?

Rimbaud marche sans argent, mais le sonnet transforme la route, les étoiles et même ses vêtements usés en atelier de poésie. Reste à ne pas confondre liberté et misère heureuse.

Le poème part avec presque rien. Le marcheur possède des poches crevées, un paletot usé et une culotte trouée. Rimbaud ne cache pas ce dénuement ; il le place dans les premiers vers. Mais la phrase refuse l'arrêt plaintif. Le mouvement répété de « je m'en allais » donne au manque une direction et un rythme. Le personnage ne devient pas riche : il devient mobile. Toute la question est de comprendre ce que la poésie peut faire de cette mobilité sans déclarer la pauvreté désirable.

La Muse reçoit un vagabond peu présentable. Le locuteur s'adresse à la Muse avec le vocabulaire d'un serviteur amoureux, alors que son vêtement déchiré ruine la pose élégante. Ce décalage produit le sourire. La grande tradition lyrique

n'est pas rejetée ; elle descend sur la route et accepte un disciple sans uniforme de poète. Le sonnet conserve ainsi une forme héritée tout en remplaçant les signes de prestige par un corps qui marche et improvise.

Les étoiles deviennent une auberge sans facture. Quand le marcheur dort sous le ciel, les étoiles offrent l'image d'une hospitalité immense. La métaphore ne fait pourtant pas apparaître un vrai lit ni un repas. Elle transforme une situation précaire en expérience sensible et verbale. La poésie ajoute un monde, non des ressources matérielles. Cette distinction protège le charme du passage contre une lecture qui utiliserait la beauté des étoiles pour nier le froid, la fatigue ou la faim.

Le corps règle la fabrication des vers. Le pouce au pied, l'élastique usé et les lacets imaginaires rapprochent la marche du travail de la rime. Le vers n'arrive pas depuis une inspiration pure ; il se mesure au pas, aux gestes et au frottement des choses pauvres. Le sonnet fait de cet équipement abîmé un petit atelier portatif. La trouvaille reste joyeuse parce qu'elle ne sépare pas la poésie du corps qui la produit.

Le Cabaret-Vert empêche d'idéaliser la faim. Dans un autre poème du même ensemble, le marcheur entre au cabaret et commande à manger. Le rapprochement est une contre-épreuve utile. La route peut devenir liberté, mais le besoin corporel ne disparaît pas dans les étoiles. Lire les deux poèmes ensemble empêche de fabriquer un

Rimbaud heureux parce qu'il ne possède rien. Son énergie poétique transforme l'expérience ; elle ne change pas magiquement la privation en confort.

La liberté tient dans une opération, pas dans un costume. Laurence Teper et Françoise Auger-Codaccioni

(*Cahiers de Douai : texte intégral*, Hachette Éducation, 2023) relie les poches crevées à la fugue et à la liberté du mouvement. Cette lecture aide à voir la relation construite par la première strophe. Elle ne permet pas d'ériger le vêtement troué en uniforme romantique de l'artiste. La conclusion reste plus vive et plus exacte : le poème récupère ce qui pourrait immobiliser ou humilier le marcheur et le convertit, le temps du sonnet, en énergie de rythme et d'invention.

LES POCHEES CREVEES NE SONT PAS UN COSTUME

RIMBAUD ouvre Ma Bohème sur des vêtements usés. Le détail n'est ni caché ni transformé en accessoire chic. Il donne au départ une condition matérielle précise.

La répétition de « je m'en allais » empêche pourtant l'image fixe du pauvre. Le corps avance, le sonnet avec lui, et la Muse reçoit ce voyageur peu conforme à la pose officielle du poète.

Teper et Auger-Codaccioni (*ibid.*) éclairent cette relation entre fugue, manque et liberté. Le maintien du sonnet apporte une seconde preuve : l'émancipation travaille une forme reçue, elle ne se réduit pas au récit biographique d'une fugue. Leur apport ne justifie pas le cliché selon lequel la misère fabriquerait naturellement du génie.

Le poème conquiert une liberté de forme à partir du dénuement ; il ne déclare pas le dénuement libre. Cette différence suffit à rendre Rimbaud plus vif qu'une légende d'adolescent maudit.



La route ne supprime pas le manque : elle le convertit en rythme, en images et en rimes sans faire de la pauvreté un luxe.

LA ROUTE TRANSFORME LE MANQUE EN ÉNERGIE DE VERS

MA Bohème conserve l'allure du sonnet tout en faisant entrer sur ses quatorze vers un marcheur mal équipé. La forme scolaire n'est pas abandonnée. Elle reçoit les poches crevées, le paletot usé, le pied contre le cœur et les lacets devenus rimes. Rimbaud ne casse pas le cadre pour prouver sa liberté ; il le rend assez souple pour qu'une expérience jugée indigne de la poésie y prenne toute la place.

Les étoiles servent d'auberge et la rosée de boisson dans le réseau

des images. Cette hospitalité verbale est réelle comme sensation, non comme secours matériel. Le Cabaret-Vert apporte la contre-épreuve : ailleurs, le marcheur a faim, s'assoit et commande. Le corps tient les deux vérités ensemble. La route ouvre un espace d'invention ; le corps continue de demander ce qu'une métaphore ne nourrit pas.

La force du poème naît de cette conversion limitée. Un trou devient prise rythmique, une marche devient mesure, une nuit dehors

devient ciel sonore. Rien n'oblige à célébrer la privation. Le lecteur peut admirer l'opération exacte par laquelle le langage refuse que le manque ait le dernier mot. C'est une liberté active, drôle et technique, beaucoup plus intéressante qu'un portrait figé de jeune rebelle en haillons. La conclusion vérifie donc ensemble la contrainte formelle qui subsiste et la matière pauvre qu'elle accueille : sans la première, on perd le travail du sonnet ; sans la seconde, la route devient une posture.

LE DOSSIER

Vénus Anadyomène promet une déesse puis fait sortir un corps grotesque

Le titre convoque la naissance idéale de Vénus. Le premier vers la fait émerger d'une vieille baignoire : le sonnet retourne une beauté apprise contre elle-même.

LE titre fait entrer une déesse avant le corps. « Vénus Anadyomène » annonce une naissance hors de l'eau et réveille une longue tradition de beauté idéale. Le lecteur arrive donc avec une image prête. Rimbaud n'a pas besoin de la décrire pour l'installer ; deux mots suffisent. Le poème peut ensuite travailler contre cette attente, détail après détail. Le piège commence avant le premier vers : la culture du lecteur fournit elle-même la mesure que le texte va dérégler.

La vieille baignoire remplace la mer mythologique. La figure n'émerge pas d'une écume lumineuse, mais d'un récipient domestique dégradé. Benoît de Cornulier (« Le Napoléon III Anadyomène de Rimbaud (1870) : Scruter la croupe en scrutant la rime », 2023) souligne la violence de cette substitution et rapproche

même certaines images d'une sortie de cercueil. Ce rapprochement éclaire la parodie ; il doit rester identifié comme lecture critique. Le fait textuel plus simple suffit déjà : le cadre attendu de l'apparition divine est remplacé par un dispositif matériel qui rend l'entrée maladroite et presque pénible.

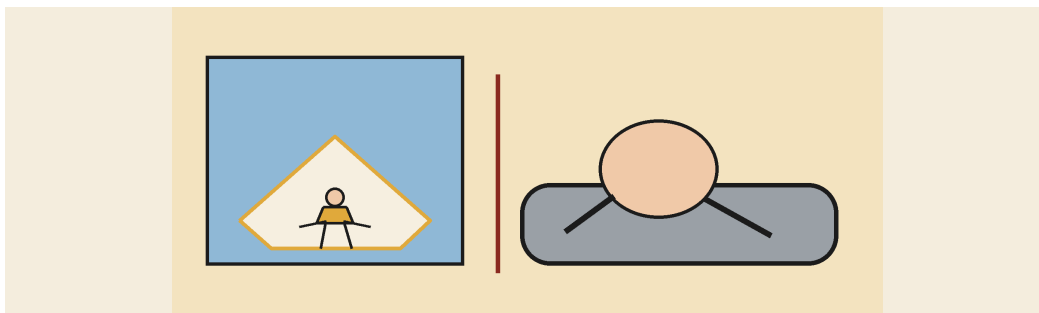
Le portrait avance par morceaux qui résistent. Le regard descend et additionne les détails au lieu de réunir immédiatement une silhouette harmonieuse. Couleurs, graisse, reins et peau refusent la continuité lisse du modèle antique. Cette composition produit un malaise actif : le lecteur cherche encore la beauté promise par le titre tandis que chaque fragment contrarie sa recherche. Le corps devient le lieu d'un conflit entre la catégorie reçue et ce que les mots imposent réellement.

Belle hideusement ne répare rien. L'oxymore final ne révèle pas une beauté secrète qui annulerait les humiliations du portrait. Il rassemble brutalement les deux termes que le sonnet a forcés à coexister. Steve Murphy (*Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, 1990) insiste sur la possibilité d'entendre, derrière la caricature, la violence sociale exercée sur une prostituée. Cette lecture interdit de prendre automatiquement le rire du poème pour un point de vue moral simple et stable.

Le manuscrit et l'imprimé déplacent le regard. La collation relève notamment un changement de verbe au vers 4 et une inversion de l'ordre aux vers 7 et 8 entre le manuscrit reproduit et l'épreuve Vanier. Ces différences ne

renversent pas le principe de la parodie, mais elles modifient l'arrivée de certains détails. Une variante devient ici un fait de rythme et de parcours visuel. Elle ne livre pas une confiance sur l'intention finale de Rimbaud.

Deux lectures politiques restent en désaccord. Cornulier (*op. cit.*) lit derrière le corps dégradé une surimpression visant Napoléon III. Murphy (*op. cit.*) privilégie la dénonciation d'une violence impériale et sociale subie par la femme représentée. Le retournement du modèle de Vénus est établi ; sa cible politique prioritaire reste discutable. La bonne conclusion ne choisit pas par goût. Elle montre ce que chaque lecture explique, les passages qu'elle mobilise et l'endroit exact où les preuves cessent de départager leurs hiérarchies.



Le titre promet Vénus ; la baignoire et le portrait fragmenté retournent le modèle. La cible politique de la caricature reste disputée.

QUI EST VISÉ PAR LA CARICATURE ? DEUX LECTURES S'AFFRONTENT

CORNULIER (*op. cit.*) suit dans Vénus Anadyomène une surimpression politique : derrière la naissance dégradée de Vénus apparaîtrait le corps malade de Napoléon III. Son enquête relie la caricature à des modèles hostiles à l'Empire et donne une cible historique à plusieurs déformations. Cette lecture explique la violence du portrait autrement que par un simple exercice de provocation adolescente.

Murphy (*op. cit.*) déplace l'accent. L'oxymore « belle hideusement » permet aussi de lire la beauté morale d'une prostituée sous la laideur produite par la violence sociale et impériale. La différence est décisive : dans un cas, le corps sert principalement de masque à l'Empereur ; dans l'autre, il garde la trace d'une femme que le regard caricatural ne doit pas entièrement confisquer.

Le dossier ne fabrique pas un compromis mou. Il établit le

retournement du modèle mythologique et localise des variantes qui modifient l'ordre du portrait. Il constate ensuite un désaccord sur la cible et la portée politique. Pour trancher davantage, il faudrait des pièces capables de hiérarchiser ces référents. En leur absence, la lecture reste ouverte, mais le jugement critique demeure : chaque hypothèse répond d'abord aux mots et à l'ordre du sonnet.

LE TITRE TEND LE PIÈGE AVANT LE PREMIER VERS

VÉNUS ANADYOMÈNE promet une apparition idéale. Le lecteur connaît déjà la mer, la naissance et la beauté attendue ; le poème bénéficie de cette image sans la raconter.

La vieille baignoire arrive alors comme une machine à déclasser le mythe. Chaque détail suivant mesure la distance entre le nom prestigieux et le corps décrit.

La parodie ne consiste pas seulement à dire le contraire du beau. Elle oblige la culture scolaire du lecteur à participer au choc : plus le modèle est présent, plus son retournement agit.

Le premier vers compare la baignoire à un cercueil vert en fer-blanc. Le mot « comme » compte : la mort et le matériau pauvre entrent dans une scène annoncée comme naissance divine.

Cette mécanique est certaine. La personne ou le pouvoir principalement visé par la violence du portrait demeure, lui, une question critique distincte.

REPÈRES

1952

Le recueil paraît en Suisse, chez Mermod, à Lausanne. Les textes qu'il rassemble ont été écrits entre 1938 et 1944, et chacun porte les dates de son travail.

Le titre

La rage n'est pas ici la colère : c'est l'acharnement. Ponge s'obstine à trouver l'expression exacte d'une chose, et il publie l'obstination avec le résultat.

L'objet



La guêpe n'a pas relu

Un œillet, une guêpe, un bois de pins. Aucun grand sujet, aucun sentiment déclaré : le texte part d'une chose du dehors et refuse d'en sortir jusqu'à la fin.

Le mot juste

On écrit « la chose », non « le sujet ». Chez Ponge, le mot juste n'est pas le point de départ du texte : il en est le but, et le plus souvent il manque encore.

Le dictionnaire

Ponge travaille le Littré ouvert à côté de lui. Il relève l'étymologie, les sens vieillis, les emplois techniques, et il s'en sert comme d'un outil de chantier.

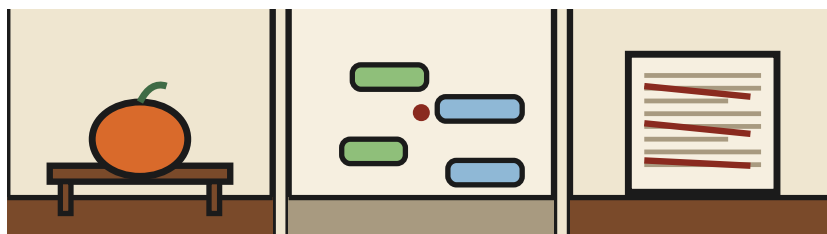
Le livre d'avant

Le Parti pris des choses, paru en 1942, ne montrait que des textes achevés et brefs. La rage de l'expression en donne l'envers : les essais, les ratures, les dates.

L'ESSENTIEL

Pourquoi Ponge publie-t-il ses brouillons plutôt que le poème ?

Le Carnet du bois de pins occupe le centre du recueil : des journées de travail datées, publiées telles quelles, avec leurs hésitations et leurs reprises.



La chose, les mots essayés, la page raturée.

OUVRE La rage de l'expression à n'importe quelle page : tu n'y trouveras pas un poème fini.

Tu trouveras des dates, des notes, des essais de phrases, des remarques sur un seul mot, des retours en arrière.

Rien de tout cela n'est un accident. Ponge y prend un objet, un seul, et s'installe devant lui pour de longues heures. Un œillet, une guêpe, un bois de pins.

Puis il écrit tout ce que l'objet lui oppose, y compris sa propre incapacité à le dire correctement. Il ne s'agit pas de décrire joliment, ni de faire naître une émotion.

Il s'agit de trouver la formulation qui rendrait la chose présente dans les mots, avec sa forme propre, sa matière et sa manière de se comporter.

Cette formulation se dérobe sans cesse.

Ponge le note, essaie autrement, consulte le dictionnaire, reprend le lendemain, se corrige, se juge trop vague, et laisse tout cela dans le livre au lieu de le jeter. Le titre nomme exactement ce mouvement.

La rage, au sens ancien du mot, c'est l'acharnement, une obstination qui ne lâche pas prise.

L'expression, c'est le mot exact, et il n'arrive presque jamais au rendez-vous. Le livre précédent, *Le Parti pris des choses*, montrait des textes courts et achevés, posés comme des objets sur une table.

Le geste est neuf.

La tradition demandait qu'on efface le travail : un beau texte devait paraître venu tout seul, comme dicté par une inspiration.

Ponge fait l'inverse et met la peine au premier plan de son livre. Il y a une raison de fond. Pour Ponge, la langue est usée par l'usage courant ; les mots arrivent tout faits, avec leurs habitudes et leurs images mortes. Le brouillon sert précisément à les décoller de tout cela.

Il y a aussi une question d'honnêteté. Montrer les ratures, c'est refuser l'illusion de l'inspiration facile. Le poète devient un ouvrier parmi d'autres, et le texte un objet fabriqué, avec ses essais manqués. Retiens la formule pour ta copie : Ponge ne publie pas le résultat de sa recherche, il publie la recherche elle-même.

C'est ce déplacement, et lui seul, que le parcours te demande d'expliquer et d'illustrer.

› lire la suite sur le site

LE VERS À RETENIR

Le recueil ne cache rien de sa fabrication. Chaque texte garde ses dates, ses reprises, ses fausses pistes et ses phrases abandonnées en cours de route.

Ponge date ses séances de travail et conserve ses ratures : ce que nous lisons est le chantier, et non le monument qui aurait pu en sortir.

La rage de l'expression, *Le Carnet du bois de pins*

Le titre le dit déjà. La rage n'est pas un emportement, c'est un acharnement méthodique, tenu sur des semaines et parfois sur plusieurs années de suite.

Retiens l'idée maîtresse : chez Ponge, le texte n'est pas un résultat, c'est une opération. Tu assistes au travail au lieu d'en recevoir le produit fini, poli, présentable.

En copie, nomme le procédé : journal de travail, texte en chantier, écriture datée. Il commande le parcours entier, et deux exemples précis suffisent à le prouver.

MÉTHODE

Comment se servir d'un brouillon en copie

LE sujet porte sur le travail de l'écriture ? Cite peu et cite court.

Deux ou trois mots suffisent, avec le titre du texte et rien de plus.

Nomme les opérations que tu observes : reprise, correction, recours au dictionnaire, changement de plan, abandon pur et simple.

Ce vocabulaire précis vaut mieux que le mot travail répété dix fois. Une prudence : n'écris pas que Ponge est incapable de finir ses textes.

Il choisit de ne pas finir, ce qui est une position d'écrivain assumée, et il s'en explique dans le livre lui-même.

› lire la suite

LE SAVIEZ-VOUS ?

Un livre écrit dans les années de guerre

Les dates portées par les textes vont de 1938 à 1944 : Ponge écrit sur une guêpe et sur un bois de pins pendant que le pays se défait autour de lui.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

Le Carnet du bois de pins a été commencé pendant l'été 1940, dans un village où l'exode avait conduit la famille de Ponge, très loin de Paris.

Ponge s'installe devant un bois de pins et tient le journal de son travail, jour après jour, dans les semaines qui suivent la défaite.

La rage de l'expression, Le Carnet du bois de pins

On peut y voir de l'indifférence. C'est le contraire : Ponge a pris part à la Résistance dans la région lyonnaise, et il n'a jamais séparé les deux gestes.

Regarder un arbre avec exactitude, quand la langue publiquement partout autour, était pour lui une forme de résistance ordinaire, et il l'a dit ainsi.

Retenez ce point si votre enfant trouve le livre froid ou lointain : ces pages minutieuses ont été écrites dans les pires mois du siècle.



Le bois de pins, le carnet ouvert, l'été 1940.

Le livre a mauvaise réputation auprès des élèves, et le malentendu est toujours le même : on l'ouvre en cherchant des poèmes, et l'on tombe sur des notes de travail datées, parfois interrompues au milieu d'une phrase.

Il faut donc le dire d'emblée à la maison.

Ces notes sont le livre.

Ponge les a écrites, gardées, classées, puis publiées ainsi en 1952, quatorze ans après avoir commencé les premières pages du recueil. L'objet du livre est simple à énoncer : dire une chose exactement.

Une guêpe, un œillet, un bois de pins. Ponge s'installe devant elle, longuement, et cherche les mots qui la rendraient vraiment présente. Ce qu'il découvre, et qu'il note aussitôt, c'est que les mots ne suivent pas.

Ils arrivent usés, tout faits, approximatifs.

Le livre raconte cette résistance de la langue, jour après jour, sans jamais l'arranger. D'où le titre.

La rage n'est pas une humeur passagère, c'est une obstination.

L'expression est le but visé, et elle recule à mesure que l'on avance vers elle. Le livre est le journal de cette poursuite. Les dates portées par les textes vont de 1938 à 1944. Ponge n'écrit pourtant pas sur la guerre. Il écrit sur un bois de pins pendant la guerre, ce qui n'est pas la même chose, et ce qui fut chez lui une décision entièrement réfléchie, et même revendiquée.

Il a pris sa part ailleurs, et autrement : engagé dans la Résistance, il a travaillé dans la presse à Lyon, puis publié après la Libération.

Le livre ne s'en vante nulle part, pas une ligne, pas une allusion. Ce silence est une leçon d'écrivain.

Ponge se méfiait des grands mots, des slogans et des discours tout faits, dont ces années-là étaient pleines.

Sa réponse fut l'exactitude, appliquée aux choses les plus modestes. Pour la lecture à la maison, un conseil pratique : lire un chantier en entier, du début à la fin, plutôt que de picorer une page ici ou là.

C'est la suite des journées qui rend le livre lisible et vivant. Et si votre enfant s'agace, rappelez-lui que le livre s'agace aussi.

Ponge se juge, se contredit, recommence, se déclare mécontent.

Le lecteur n'assiste pas à une leçon : il assiste à un travail en cours.

► lire la suite sur le site

MODE D'EMPLOI

Ce qu'il faut lire

Le recueil entier, dans l'édition demandée par le professeur. Les textes sont courts, mais ils ne se lisent pas vite : ils se relisent, crayon en main.

Que réviser

Deux ou trois chantiers connus de près valent mieux que sept survolés. Le bois de pins et l'œillet forment un couple commode, souvent travaillé en classe.

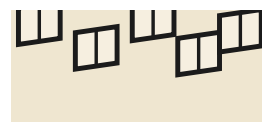
Le contexte

Les textes portent des dates comprises entre 1938 et 1944, années de guerre et de déplacements. Le livre ne les raconte pas, mais il en garde la trace.

L'auteur

Francis Ponge, né à Montpellier en 1899, mort en 1988. Il a écrit toute sa vie sur les choses les plus ordinaires : le pain, le gageot, le galet, la pluie.

Un mot sur la lecture



Vingt ans sur un pin.

Le livre déroute d'abord : on croit à des notes en désordre. Il faut savoir dès la première page que c'est la forme voulue, et non un livre resté inachevé.

Un conseil

Demandez-lui de vous décrire un objet de la maison en trois phrases exactes. L'exercice est celui de Ponge, et il fait comprendre le livre mieux qu'un résumé.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle La rage de l'expression ?

Le livre rassemble sept chantiers d'écriture, menés entre 1938 et 1944, puis publiés ensemble en 1952.

Chacun porte sur une chose précise, prise pour elle-même et pour rien d'autre, sans arrière-plan.

Ponge n'écrit pas le poème de l'œillet.

Il écrit ses tentatives pour dire l'œillet : essais, reprises, relevés de dictionnaire, phrases jugées mauvaises et pourtant laissées en place sur la page.

Le lecteur suit donc une recherche en train de se faire, avec ses dates et ses interruptions.

C'est déroutant pendant une dizaine de pages, puis cela devient au contraire très concret et très clair.

C'est un livre bref et lent. Une demi-heure par chantier, un chantier par semaine, et le recueil est lu proprement avant la rentrée, sans effort particulier et sans aucune connaissance préalable.

► lire la suite

COMMENCÉ AVANT LA GUERRE · La Rage de l'expression passe pour un livre de guerre, daté 1939-1945. Les datations portées par Ponge en tête de ses chantiers disent autre chose : « Notes prises pour un oiseau » est daté de 1938, avant Munich.

L'ENQUÊTE

Ponge garde ses reprises et transforme le travail d'écriture en forme publiée

Dates, reprises, bifurcations : le livre conserve ce qu'une édition ordinaire rejeterait dans les brouillons. Le chantier devient une forme, mais il reste composé.

LE chantier devient forme. Ponge date des séances, revient sur des mots, abandonne une direction et reprend ailleurs. Ce que nous lisons n'est pas seulement la préparation d'un texte absent : l'exposition des reprises compose le livre. Le mot exact est genèse, mais il faut le libérer d'une idée trop simple. Une genèse n'est pas toujours une marche vers la meilleure version. Elle peut conserver des bifurcations, des impasses et des états qui se contredisent sans qu'un dernier texte les hiérarchise tous.

L'objet résiste au langage. L'oiseau, le bois de pins ou la figue ne deviennent pas des prétextes interchangeables. Chaque objet impose ses difficultés de forme, de sonorité et de savoir. La « rage » nomme moins une humeur qu'un rapport de travail : la langue veut

saisir, l'objet déplace la prise, la phrase recommence. Cette résistance protège la poésie contre la description satisfaite. L'objet n'est pas épuisé par le texte ; il mesure ce que le texte parvient, ou ne parvient pas, à construire.

L'objection du brouillon brut. Publier des notes ne signifie pas verser un dossier intact devant le lecteur. L'ordre, les coupes, les titres et la typographie fabriquent une lecture. Il faut distinguer document de travail et œuvre du travail. Le premier appartient à une chronologie de production ; la seconde organise cette chronologie pour qu'elle devienne expérience. Confondre les deux ferait de la publication un simple geste d'archive.

Une date transforme l'arrêt en forme visible. Entre deux séances, le texte a cessé d'avancer, mais ce temps vide ne disparaît pas de

l'œuvre publiée. La date le rend perceptible et permet au retour de se présenter comme un jugement sur l'état précédent. Le lecteur ne suit pas une inspiration continue ; il mesure l'intervalle, l'oubli possible et la décision de reprendre. Le chantier donne ainsi une forme positive à ce qu'une édition lissée aurait traité comme interruption sans valeur.

Le dictionnaire n'apporte pas le dernier mot. Consulter une définition ouvre des propriétés, des usages et des voisinages sonores. Rien ne garantit pourtant que cette matière convienne à l'objet regardé. Ponge éprouve le mot, l'écarte ou le déplace. Le savoir lexical devient un outil parmi d'autres, soumis à la phrase et à la chose. Cette méthode empêche de confondre précision avec accumulation de définitions : un terme n'est retenu que s'il modifie réellement la prise du texte.

Une impasse conservée renseigne encore. L'état abandonné montre la direction que l'objet ou la langue ont refusée. Il n'a pas besoin de devenir une étape vers un résultat supérieur pour appartenir à l'œuvre. Sa présence rend comparables plusieurs projets de phrase. Le lecteur voit moins une victoire finale qu'une discipline du recommencement, capable de reconnaître ce qui séduisait trop vite et ce qui résistait encore.

Composer l'atelier est déjà écrire. L'ordre publié rapproche certaines séances, en éloigne d'autres et donne à une reprise la valeur d'une réponse. Ce montage ne falsifie pas le travail ; il constitue l'œuvre que le lecteur reçoit. La borne protège les deux objets : les documents possèdent leur chronologie propre, le livre possède une architecture choisie. On ne peut déduire l'une entièrement de l'autre sans examiner les témoins.

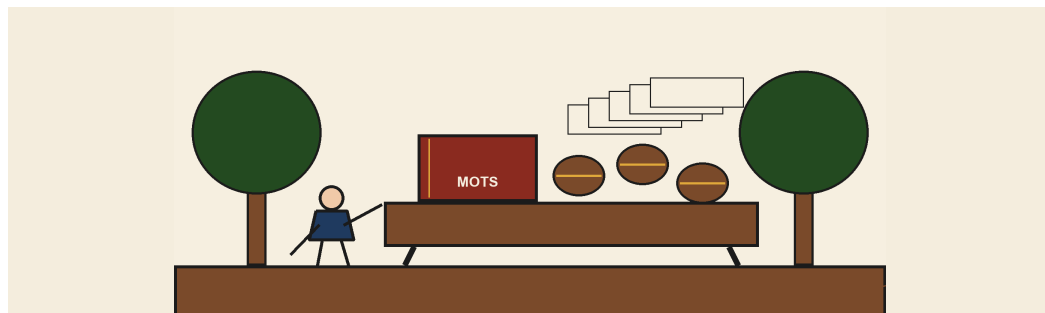
LE BROUILLON PUBLIÉ CESSE D'ÊTRE BRUT

PONGE conserve dates, essais et retours, puis les ordonne pour un lecteur. La page donne l'impression d'assister au travail ; cette présence résulte pourtant d'une composition, avec ses coupes et sa typographie.

Le dictionnaire, la description et le jeu sonore entrent dans le même atelier. Chaque ressource est éprouvée contre l'objet, qui oblige la phrase à corriger son angle ou son vocabulaire.

Publier le processus ne livre pas toute l'archive. La sélection transforme des documents de travail en œuvre du travail. Cette borne empêche de confondre transparence et mise en scène de la genèse.

Le lecteur ne contemple pas seulement un résultat. Il compare des états, éprouve une hésitation et voit un mot perdre sa place. Ce temps partagé transforme l'échec local en information sur l'objet comme sur la langue. La réussite n'arrive pas après le chantier : elle réside dans la forme donnée à ses reprises.



La phrase recommence devant l'objet : dates, dictionnaire et états abandonnés composent un chantier publié, non un brouillon versé sans choix.

L'OBJET GAGNE QUAND LA PHRASE ACCEPTE DE PERDRE

LE bois de pins, la figue ou l'oiseau ne servent pas d'alibis à une virtuosité indépendante. Leurs formes, leurs usages et leurs résistances imposent des problèmes différents. Ponge ouvre le dictionnaire, déplace une image, abandonne une direction puis recommence. La reprise n'est pas le signe d'un manque d'inspiration ; elle devient la méthode qui empêche le langage de prendre trop vite sa propre réussite pour celle de l'objet.

Éditions Hatier (*Prépabac Français 1re : Francis Ponge, La Rage de l'expression et Dans l'atelier du poète, 2024*) souligne le travail lexical et documentaire. Son apport aide à repérer les outils ; sa limite est de ne pas réduire le poème à une fiche de vocabulaire. La disposition matérielle compte également. Une date sépare deux séances, une rature conserve une résistance, un nouvel état juge l'état précédent. Le lecteur suit à la fois l'objet regardé

et la langue qui s'observe en train de le manquer.

Le chantier publié n'est ni confession exhaustive ni marche régulière vers une version parfaite. Certains retours ouvrent une autre voie plutôt qu'ils n'améliorent la précédente. La conclusion demeure précise : Ponge donne une forme à la durée de l'écriture et fait de l'insatisfaction un instrument de connaissance. Elle n'autorise ni à publier de longues pages protégées, ni à traiter l'ordre éditorial comme le simple dépôt d'un dossier brut.

LE DOSSIER

Deux éditions séparées de douze ans gardent la même reprise au cœur du livre

La collation des états Gallimard de 1976 et 1988 retrouve le passage travaillé. La stabilité ne supprime pas la genèse : elle prouve que l'exposition du travail appartient au livre transmis.

FAC-SIMILÉ, transcription, édition. Pour étudier la reprise, la page matérielle compte : disposition, rature, ajout, date, changement d'encre ou de support. Une transcription rend les mots consultables mais peut perdre leur topographie. Le fac-similé n'est pas pour autant transparent ; il demande encore une description et une localisation. Le relevé renvoie notamment aux pages 11 et 55 de l'édition consultée. Ces adresses permettent de contrôler l'analyse sans se substituer à une édition protégée.

Le temps comme procédé. Dans *Le Carnet du bois de pins*, dater une séance transforme l'intervalle en donnée poétique. La prochaine note n'arrive pas seulement après la précédente : elle revient sur un

état devenu lui-même objet de jugement. Le lecteur observe alors deux mouvements à la fois, l'approche du bois et l'évaluation du langage qui l'approche. Le schéma d'état doit garder ces deux lignes, faute de quoi il réduirait le livre à une suite de variantes verbales.

La borne scientifique et juridique. On peut analyser la publication du processus, les fonctions de la datation et l'écart entre fac-similé et transcription. On ne publie pas pour autant les longues pages protégées ni l'appareil moderne de l'édition. Le relevé indique les passages contrôlés ; l'article reformule le mécanisme. Toute citation nouvelle doit être reprise depuis l'exemplaire et évaluée au regard

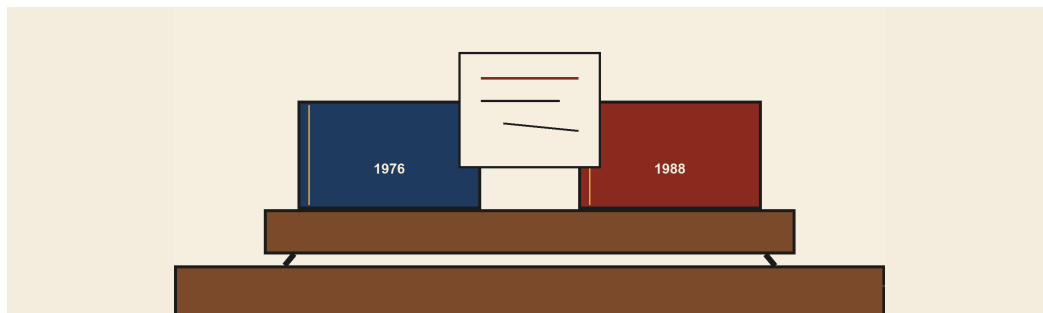
du droit, jamais reconstituée de mémoire.

La rature possède une place avant de posséder un sens. Sur un fac-similé, une barre traverse un mot, un ajout se glisse dans la marge, une flèche rétablit une relation. La première tâche consiste à décrire ces positions. L'interprétation vient ensuite : suppression, remplacement ou simple suspension ne sont pas équivalents. La topographie empêche la transcription de paraître suffisante, tandis que la transcription rend lisible ce que l'image seule peut laisser indécis.

Deux éditions contrôlent une transmission locale. Retrouver la même reprise en 1976 et en 1988 établit que l'édition ultérieure a conservé cet état publié du travail.

Le résultat est modeste et ferme. Il ne reconstruit ni les manuscrits, ni toutes les corrections intermédiaires, mais il interdit de présenter l'hésitation comme un accident effacé dans la transmission. À l'adresse collationnée, l'atelier reste une composante durable du livre.

L'adresse rend la vérification possible. Indiquer les pages contrôlées sépare la reformulation analytique de la reproduction d'un passage protégé. Le lecteur sait où reprendre l'enquête et quel témoin a servi. Cette précision ne remplace pas le document ; elle évite que la mémoire ou une édition différente fabriquent une variante imaginaire. La limite juridique rejoint ici la méthode scientifique : citer peu oblige à localiser mieux.



La reprise demeure dans deux éditions séparées de douze ans ; fac-similé et transcription révèlent ensuite des propriétés différentes du document.

UN FAC-SIMILÉ MONTRE LA PAGE SANS L'EXPLIQUER

LA reproduction photographique conserve disposition, ratures, ajouts et voisinages. Elle paraît offrir le document sans médiation. Pourtant, il faut encore dater le support, décrire l'encre, distinguer les états et décider ce qu'une marque modifie. La transcription accomplit une autre opération : elle rend les mots consultables, mais peut aplatir leur topographie.

Comparer 1976 et 1988 met en lumière un niveau différent. Il ne s'agit plus de remonter directement au manuscrit, mais de vérifier ce que deux éditions ont rendu public. La présence stable d'une reprise prouve une transmission éditoriale locale. Elle ne prouve pas que tous les états préparatoires soient présents, ni que l'ordre publié reproduise la chronologie complète de l'écriture.

Le résultat demande trois étiquettes nettes : document de travail, reproduction et édition. Les confondre ferait d'une image une explication ou d'une transcription un fac-similé. La page savante reste lisible quand elle révèle ce changement de statut. Le sensationnel véritable tient là : Ponge ne cache pas l'atelier, mais l'atelier que nous voyons a lui-même été construit pour être lu.

LA STABILITÉ D'UN PASSAGE EST UNE INFORMATION

LES témoins Gallimard de 1976 et 1988 conservent la reprise contrôlée aux mêmes endroits. Douze années d'écart n'ont pas effacé l'exposition du travail.

La collation donne une preuve limitée et utile : pour les passages vérifiés, la seconde édition transmet le même mouvement de recherche. Elle confirme que les hésitations appartiennent à l'objet lisible.

Deux témoins ne résument pas toute l'histoire éditoriale. Une stabilité locale ne permet ni d'exclure toute variante ailleurs, ni de reconstruire l'ensemble des manuscrits.

La stabilité porte seulement sur les adresses collationnées. Elle reste décisive : retirer ces reprises aurait changé la poétique de l'ensemble. Leur maintien indique que l'édition ultérieure ne lisse pas l'atelier au profit d'un résultat final fictivement immédiat.

REPÈRES

2021

Mes forêts paraît à Paris, aux éditions Bruno Doucey. Le recueil entre au programme du bac de français deux ans plus tard, pour la session de juin 2024.

Quatre ensembles

Le recueil avance par sections, sans titres de poèmes. Les textes s'enchaînent comme les étapes d'une même marche, et la forêt en est le fil continu.

L'autrice

Hélène Dorion est née à Québec en 1958. Elle est la première autrice vivante, et la première voix québécoise, inscrite au programme du bac de français.

L'arbre



Une autrice vivante.

Écorce, racines, sève, cernes du tronc, branches tombées. Le vocabulaire de l'arbre revient sans cesse, et il finit par servir à dire tout autre chose que l'arbre.

Le mot juste

On écrit « Mes forêts », avec le possessif, qui n'a rien de décoratif. Il annonce que ces forêts appartiennent à une mémoire, et non à une carte de géographie.

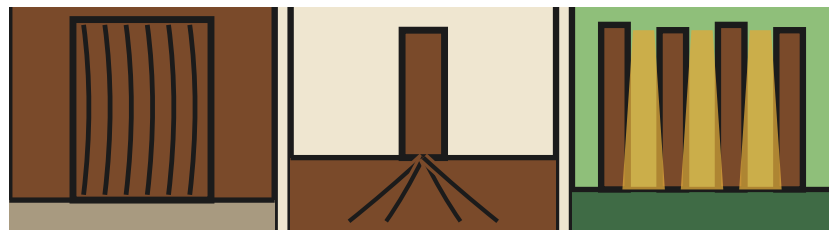
Le vers libre

Pas de mètre régulier, pas de rime. Les vers sont courts, souvent trois ou quatre mots, et la lenteur de la lecture vient de là autant que du sujet traité.

L'ESSENTIEL

Pourquoi la forêt sert-elle à raconter une vie ?

Le recueil suit un même mouvement d'un bout à l'autre : la forêt du dehors, puis la forêt intérieure, jusqu'à ce que les deux ne se distinguent plus.



L'écorce, les racines, la lumière entre les troncs.

LE titre pose déjà le problème.

Une forêt n'appartient à personne, et le recueil dit pourtant mes forêts.

Le possessif fait basculer le paysage du côté de celle qui le regarde, qui le traverse et qui s'en souvient. Le livre s'ouvre sur des arbres réels.

Des troncs, de l'écorce, de la mousse, la lumière qui descend entre les branches, les saisons qui passent. Rien d'abstrait : Dorion commence toujours par ce qui se voit. Puis le regard se déplace, sans transition annoncée.

Le même vocabulaire continue de courir, mais il ne décrit plus un lieu : il décrit une mémoire, une famille, une inquiétude, un corps qui vieillit. L'arbre devient la mesure du temps.

Un tronc coupé montre ses années emboîtées les unes dans les autres, et il suffit de les compter ; une vie fait de même, et le livre lit l'une comme on lit l'autre. De là vient la place de la maladie et de la mort du père, qui traversent tout le recueil de part en part.

Elles ne sont jamais racontées, elles affluent seulement, comme une racine sous les pas d'un marcheur. La forêt sert aussi à dire ce qui menace.

Les tempêtes, les arbres abattus, les blessures visibles du paysage : le dehors abîmé répond à un dedans qui l'est tout autant, et sans que rien ne soit souligné. Il faut voir surtout que rien n'est expliqué. Dorion n'écrit jamais que la forêt représente la vie intérieure de quelqu'un.

Elle place les deux côté à côté, et laisse le lecteur faire le passage lui-même. La forme sert exactement ce projet.

Pas de ponctuation, pas de titres, des vers courts et détachés. La phrase reste ouverte, et le lecteur avance de blanc en blanc, au rythme d'une marche en sous-bois. Cette lenteur est un contenu, non un effet de style ajouté.

Le livre demande le temps qu'il faut pour traverser un bois, et il perd tout son sens dès qu'on le parcourt en diagonale, la veille d'un contrôle. Retiens une formule sûre pour ta copie : le paysage n'illustre pas le sentiment, il le rend pensable.

C'est pour cette raison que Dorion a besoin d'une forêt entière, et non d'un seul arbre bien choisi.

› lire la suite sur le site

LE VERS À RETENIR

Tout est engagé dans le titre, et il vaut la peine de s'y arrêter avant même d'ouvrir le livre. Deux mots, dont un possessif qui déplace tout le reste.

Le possessif place la forêt du côté de la mémoire : ces forêts sont celles d'une vie, non celles d'un paysage que l'on pourrait visiter.

Mes forêts, 2021

Le mot est au pluriel. Il y a la forêt réelle, celle de l'enfance et des promenades ; il y a la forêt du dedans, faite de souvenirs, de deuils et de silences.

Le livre ne compare jamais les deux. Il passe de l'une à l'autre sans prévenir, et c'est précisément ce glissement qu'il faut savoir montrer dans une copie.

Le procédé porte un nom simple : l'analogie filée. Une seule image, tenue d'un bout à l'autre du recueil, jusqu'à devenir une manière de penser et de se souvenir.

MÉTHODE

Comment se servir de la forêt en copie

LE sujet porte sur la nature en poésie ?

Pars du possessif du titre. Il montre en un seul mot que le paysage est déjà intérieur, et cette entrée en matière ne te prend que deux lignes de copie. Cite très court chez Dorion : trois ou quatre mots au plus, avec le titre du recueil.

Le livre est récent, et la prudence vaut ici comme discipline de lecture autant que de citation. Préfère la paraphrase précise à la citation longue.

Décrire exactement un mouvement du texte prouve bien mieux ta lecture qu'un fragment recopié sans le moindre commentaire à côté de lui.

Nomme les procédés que tu observes : absence de ponctuation, vers courts, reprise d'un même motif, glissement du dehors au dedans. Ce vocabulaire technique fait toute la différence. Pour l'intime, évite le mot confidence. Dorion ne raconte pas sa vie : elle en laisse les traces, et le lecteur reconstruit.

La nuance est exactement ce que le parcours te demande de voir. Une prudence : n'écris pas que la forêt est une métaphore de la vie.

C'est vrai et c'est insuffisant.

Montre plutôt comment le texte passe de l'une à l'autre, et à quel endroit précis il le fait.

› lire la suite

LE SAVIEZ-VOUS ?

La première autrice vivante inscrite au programme

Hélène Dorion est aussi la première voix québécoise à y figurer, dans une liste où les auteurs étaient jusque-là français et le plus souvent anciens.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

L'entrée d'une autrice vivante au programme change une chose très concrète pour votre enfant : ce livre n'a pas derrière lui un siècle de commentaires tout faits.

Le recueil paraît en 2021 et entre au programme deux ans plus tard, du vivant de son autrice, ce qui reste très rare.

Mes forêts, éditions Bruno Doucey

Cela veut dire moins de fiches recopiées d'un site à l'autre, et donc plus de place pour une lecture personnelle, à la condition d'avoir vraiment ouvert le texte.

Cela veut dire aussi que le vocabulaire critique est encore souple. Les correcteurs attendent des observations précises, et non des formules apprises par cœur.

Un point rassurant : le recueil est court, immédiatement lisible, et il ne demande aucune connaissance préalable. Il demande seulement de la lenteur.



Le livre ouvert, la forêt, la voix qui lit.

LE programme du bac de français change par rotations, et il fait une large place aux textes anciens, du Moyen Âge au siècle dernier. Hélène Dorion est née à Québec en 1958.

Elle publie de la poésie depuis les années 1980, et son travail est reconnu des deux côtés de l'Atlantique depuis très longtemps, bien avant son entrée au programme. Elle a reçu en 2005 le prix Mallarmé, distinction française rarement décernée à une autrice venue d'ailleurs.

Son inscription au programme prolonge donc une reconnaissance déjà ancienne, et non un effet de mode. Pour votre enfant, la nouveauté a un effet très pratique : il existe peu de commentaires tout faits sur ce recueil.

Il devra donc lire le texte lui-même, et non des résumés trouvés en ligne la veille au soir. C'est une bonne nouvelle. Un élève qui a vraiment lu Mes forêts a de quoi parler pendant dix minutes à l'oral, parce que le livre est court, très concret, et qu'il laisse des images qui restent en mémoire.

Une difficulté existe pourtant, et il vaut mieux la nommer tout de suite.

Le recueil ne se ponctue pas et ne titre pas ses poèmes.

La première rencontre déroute presque tous les lecteurs, et c'est normal. La solution est simple et tient en un mot : la voix.

Lus à haute voix, ces textes se ponctuent d'eux-mêmes. Les blancs de la page indiquent où respirer, et l'oreille comprend aussitôt ce que l'œil refusait.

Le sujet du livre est double.

Il y a la forêt, réellement décrite, avec ses arbres, sa lumière et ses saisons.

Et il y a une vie, avec ses deuils et ses silences, dont la forêt garde patiemment la trace. La maladie et la disparition d'un père traversent le recueil.

Cela se dit sans pathos, par touches brèves et espacées.

Si le sujet est sensible chez vous, sachez qu'il est présent, et qu'il reste très discret. Un dernier point d'usage : ce recueil se prête très bien à la lecture partagée, à voix haute.

Trois pages le soir, à deux, valent mieux qu'une heure solitaire, et cela s'entend au mois de juin, le jour de l'oral.

› lire la suite sur le site

MODE D'EMPLOI

Ce qu'il faut lire

Le recueil en entier, dans l'édition demandée. Il est court et se relit facilement : c'est la relecture qui compte ici, bien plus que la première traversée.

Que réviser

Choisir cinq ou six passages, les marquer, savoir les situer dans le recueil. À l'oral, le jury attend qu'un élève sache où il se trouve dans le livre.

Le contexte

Hélène Dorion est une autrice québécoise née en 1958, reconnue depuis longtemps des deux côtés de l'Atlantique. Elle a reçu le prix Mallarmé en 2005.

Un mot sur le contenu

Le livre évoque la maladie et la mort d'un père. Le sujet peut toucher un élève de près ; il est abordé en classe avec le professeur, et sans insistance.

Un conseil

Lisez-en trois pages à voix haute avec lui. Ces textes sont faits pour l'oreille, et la voix retrouve d'elle-même les pauses que la ponctuation ne donne pas.

À côté



Une salle de révision sans wifi

Une promenade en forêt fait un excellent complément de révision. Le livre demande d'avoir regardé des arbres, et pas seulement d'avoir lu des vers.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle Mes forêts ?

UN recueil de poèmes paru en 2021, organisé en quatre ensembles successifs.

Pas d'histoire, pas de personnages, pas de décor : une voix qui parle, une forêt, et le temps qui passe entre les deux. La forêt est d'abord réelle.

Des arbres, de la mousse, des saisons, la lumière entre les troncs, la neige, la pluie. Le livre part toujours de ce qui se voit et de ce qui se touche. Puis la forêt devient intérieure.

Le glissement se fait sans que rien ne soit jamais expliqué au lecteur.

La maladie et la mort d'un père traversent le recueil, par touches brèves et espacées. Ce n'est jamais un récit suivi, plutôt des traces, comme des marques anciennes laissées sur une écorce. Un troisième fil court en dessous : la fragilité du monde vivant.

Tempêtes, arbres abattus, saisons dérangées.

Le livre ne plaide pas et ne dénonce pas, il constate, et cela suffit.

Mais le recueil est fait pour être relu par fragments, quelques pages à la fois, tout au long de l'année scolaire.

› lire la suite

L'ENQUÊTE

Une forêt devient rivage à la page 53 et ouvre la mémoire aux catastrophes du monde

La forêt n'est plus seulement un couvert d'arbres. Elle touche la mer, la mémoire et les catastrophes du monde : le possessif « mes » ouvre un réseau au lieu de refermer un domaine.

CE que fait « mes ». Le possessif ne signifie pas que la forêt appartient à la voix poétique comme un bien. Il rassemble des expériences : lieux traversés, souvenirs, peurs, lectures et états du monde. La grammaire ouvre une relation plutôt qu'une propriété. Le mot exact pourrait être intériorisation, à condition de ne pas faire disparaître les arbres réels. Le recueil transforme le paysage en chambre d'écho sans réduire le vivant à une métaphore de soi.

Écorce, racine, lumière : trois temporalités. L'écorce porte la surface et les blessures ; la racine associe profondeur, dépendance et reprise ; la lumière traverse, révèle, mais ne possède pas ce qu'elle touche. Ces motifs ne sont pas des symboles à traduction fixe. Leur valeur vient des relations que le recueil recommence. Une image

devient méthode quand on suit ses retours, ses voisins et ses déplacements, au lieu d'attribuer une signification identique à chaque occurrence.

L'objection de la poésie écologique. L'inscription du vivant invite à parler d'écologie. Le terme est pertinent si l'on montre les interdépendances, les atteintes et les échelles de temps. Il devient une étiquette s'il dispense de lire la syntaxe, les blancs ou la circulation des pronoms. Une exigence environnementale n'est pas extérieure à la forme : elle se vérifie dans la manière dont la phrase décentre ou reconduit la voix humaine.

Le possessif engage une responsabilité de relation. Dire « mes » ne ferme pas une clôture autour des arbres. Le pronom situe la voix parmi des lieux qui la

précèdent, la traversent et lui survivront. Il rend perceptible ce qu'elle reçoit du paysage et ce qu'elle risque de lui imposer. La lecture doit alors suivre les verbes et les pronoms voisins : selon leur mouvement, la forêt accueille une mémoire, résiste au regard ou déplace le centre humain de la phrase.

Le rivage met les motifs en mouvement. À la page localisée, la forêt cesse d'être un espace bordé par ses seuls arbres. Elle gagne une lisière ouverte sur l'eau et oblige les images de profondeur à rencontrer celles du passage. La racine n'annule pas la marée, l'écorce ne ferme pas l'horizon. Le réseau devient lisible par ces contacts successifs, non par une table qui attribuerait une signification fixe à chaque élément naturel.

Le blanc participe à la relation. Une rupture de ligne peut isoler un

mot, retarder son complément ou laisser deux images se faire face. Cet espace n'est pas un décor ajouté à l'idée écologique. Il règle la durée pendant laquelle le lecteur doit tenir ensemble des milieux éloignés. L'analyse formelle mesure cette circulation et évite qu'un discours général sur la nature recouvre le travail précis de la page.

L'écologie reste une hypothèse à démontrer. Le vivant, les atteintes et les dépendances autorisent une lecture écologique lorsque leurs relations sont montrées dans la syntaxe et la composition. Le mot ne doit pas fonctionner comme un label donné d'avance à tout paysage. La borne conserve l'exigence : chaque proposition retourne à une localisation, et aucune image d'arbre ne vaut seule comme programme complet du recueil.

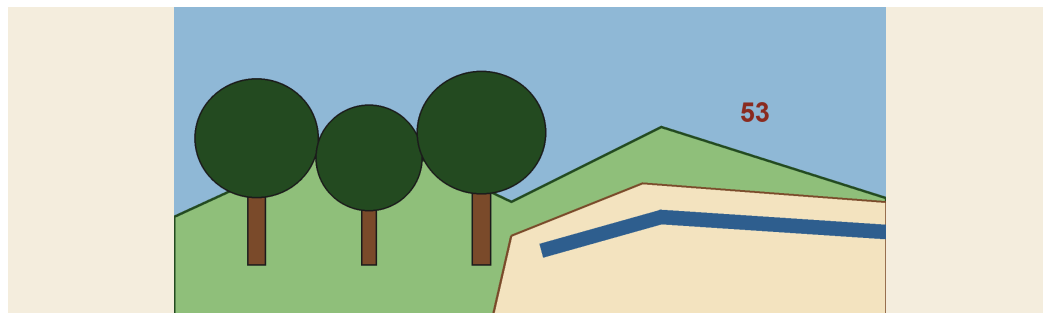
LE POSSESSIF NE DÉLIVRE AUCUN TITRE DE PROPRIÉTÉ

MES FORÊTS rassemble des lieux, des souvenirs et des états de conscience. Le mot « mes » indique une relation vécue ; il ne transforme pas les arbres en décor possédé par la voix.

Émilie Bélanger (« Entre ciel et terre : à la recherche de la mer dans *Mes forêts* d'Hélène Dorion », 2026) localise à la page 53 le passage où la forêt devient rivage. Cette bascule prouve la mobilité du motif.

Une localisation n'épuise pas le recueil. Elle établit qu'un même mot peut joindre plusieurs milieux ; elle n'autorise pas à donner à chaque forêt une traduction symbolique identique.

Le possessif reçoit sa pleine portée. « Mes » désigne la zone de contact où rivage, forêt et mémoire se rencontrent sans perdre leur matérialité. Retours du motif, ruptures de syntaxe et blancs font suivre ce passage entre plusieurs milieux, loin d'un dictionnaire de symboles.



À la page 53, la forêt gagne un rivage : la relation intime au vivant se déplace entre profondeur, lumière et bord du monde.

LE RIVAGE RETIRE À LA FORÊT SES FRONTIÈRES CONFORTABLES

LA page 53 fait se rencontrer deux paysages que l'on sépare d'ordinaire. La forêt gagne un bord, une marée et un horizon ; le rivage reçoit des racines, des strates et une mémoire verticale. Ce croisement ne fabrique pas une énigme à résoudre par un symbole unique. Il modifie les relations disponibles dans le recueil et oblige à suivre les mots dans leurs voisinages successifs.

Bélanger (*ibid.*) éclaire la matérialité et la verticalité de ces passages. Son étude aide à mesurer le mouvement entre ciel et terre ; elle ne remplace pas la localisation de chaque occurrence. L'écorce, la racine et la lumière changent de fonction selon la syntaxe, le blanc et le pronom qui les accueille. Le dessin doit rendre cette traversée sans placer une conscience souveraine au centre d'un paysage décoratif.

Le texte, paru en 2021, demeure protégé. La page publique peut localiser, reformuler et discuter ; elle ne reconstruit pas de longs passages par fragments. Cette contrainte conserve l'exigence : le fait vérifiable est une transformation du réseau à une adresse précise. L'interprétation porte sur cette transformation, et sa borne refuse d'appeler écologie toute mention d'un arbre sans montrer les interdépendances que la forme organise.

LE DOSSIER

Le recueil fait entrer guerres, famines et écrans sous les branches

La forêt de Dorion contient le dehors le plus contemporain. Le paysage intime devient un lieu de collision entre le vivant, l'histoire collective et nos manières de regarder.

UNE œuvre contemporaine sous droits. *Mes forêts* paraît en 2021 et entre ensuite au programme du bac. Cette proximité chronologique change le régime de travail : l'autrice est vivante, le texte et l'édition restent protégés. La recherche n'en devient pas moins ambitieuse. Elle sépare l'analyse publiable, les localisations précises et l'exemplaire complet. Les motifs de mémoire terrestre peuvent ainsi être discutés sans restituer les passages.

Dessiner une conscience sans visage. Le dessin associe écorce, racines et lumière, mais refuse de placer un personnage propriétaire au centre. C'est une décision critique : la conscience apparaît comme

parcours entre des formes, non comme regard souverain posé sur un décor. Le schéma de preuve doit relier surface, profondeur et traversée. S'il se contentait d'un bel arbre, il perdrait le mouvement de pensée que le texte confie à la forêt.

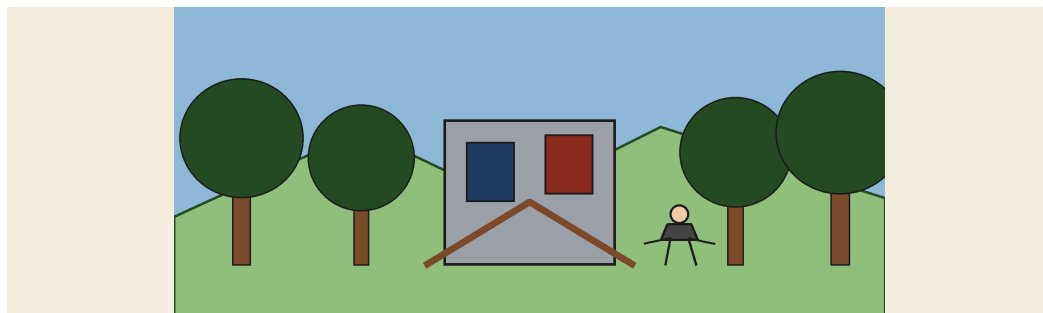
Ce que l'on sait, ce que l'on réserve. On peut établir la fonction du possessif, suivre des réseaux de motifs et décrire l'architecture du recueil depuis les pièces autorisées. On ne peut pas citer longuement pour donner une impression de proximité, ni substituer un discours général sur la nature à la lecture des unités. Les hypothèses sur la mémoire restent attachées à leurs localisations et doivent être réouvertes dans l'exemplaire avant tout approfondissement public.

Le présent traverse le refuge attendu. Guerres, famines, catastrophes et écrans entrent sous les branches sans former une liste extérieure au poème. Leur apparition modifie la fonction de la forêt. Elle n'est plus le lieu où la voix se retire du monde, mais la matière sensible où le monde l'atteint. L'intime reçoit ainsi des événements qu'il ne maîtrise pas et doit trouver une forme pour les porter sans les transformer en spectacle.

Reprenre un poème change ses voisins. Une matière antérieure, déplacée et augmentée dans *Mes forêts*, rencontre un titre d'ensemble, une séquence et des motifs qui n'étaient pas tous présents dans son premier état. Même lorsqu'une phrase demeure

identique, son environnement lui donne de nouvelles résonances. La reprise devient un fait de composition. Elle ne prouve pas que le projet final existait déjà au moment de la publication antérieure.

Le dessin refuse le poste d'observation souverain. Écorce, racines et lumière organisent une traversée plutôt qu'un panorama offert à un personnage central. Ce choix graphique traduit la relation décrite par l'article : la conscience circule entre des matières et des temps, elle ne possède pas le paysage depuis l'extérieur. Le dessin reste une lecture, non une preuve primaire. Sa valeur tient à la question qu'il rend visible et à la limite qu'il conserve.



La forêt ne protège pas du présent : guerres, famines et écrans traversent ses racines, tandis que la reprise d'un poème conserve l'histoire de cette collision.

UN POÈME ANTÉRIEUR CHANGE LORSQU'IL ENTRE DANS LE RECUEIL

DORION reprend une matière publiée avant *Mes forêts* et lui ajoute des vers. Ce déplacement est décisif : un poème n'entre pas dans un livre comme une pièce intacte rangée sur une étagère. Son nouvel environnement, ses ajouts et sa place modifient les relations qu'il entretient avec les autres séquences.

Sylvie Cadinot-Romerio (« *Mes forêts* d'Hélène Dorion : une pensée poétique de l'effondrement », 2025)

met au jour cette reprise dans son étude de l'effondrement. L'apport établit une histoire de composition et aide à comprendre pourquoi les désastres collectifs traversent la forêt. La limite doit rester visible : sans collation complète de tous les témoins, la page ne prétend pas reconstruire chaque état ni attribuer un motif unique à chaque ajout.

L'œuvre contemporaine exige la même précision que les textes anciens,

avec un régime de droit plus strict. On peut raconter la transformation, identifier la source critique et exposer l'effet de lecture sans reproduire le passage. Le résultat n'est pas une prudence molle : la forêt de Dorion cesse d'être une carte postale. Elle devient un lieu où l'intime reçoit la violence historique et où la composition elle-même garde la trace de ce choc.

LA FORÊT REÇOIT LE BRUIT DU MONDE

LE recueil fait entrer catastrophes, guerres, famines et écrans dans l'espace forestier. Le paysage n'offre pas un refuge intact ; il devient la membrane où l'histoire collective atteint une conscience.

Cadinot-Romerio (*ibid.*) suit cette circulation et la relie aux ajouts apportés à un poème antérieur.

L'effondrement ne constitue pas une clé prête à l'emploi. L'étude éclaire un réseau ; chaque proposition doit encore être rattachée à sa place et à sa forme dans le recueil.

Le mot forêt ne garantit aucun apaisement. Il accueille les signes d'un monde abîmé et oblige la voix à les porter sans les convertir en décor sublime. La réserve reste précise : l'étude critique établit un réseau, pas une intention totale attribuable à chaque vers.

BOÎTE À OUTILS

Quatre heures



L'inspiration est priée d'être ponctuelle

C'est la durée de l'écrit. Une heure pour comprendre et bâtir, deux heures et demie pour rédiger, une demi-heure pour relire.

Le brouillon

Il ne sert pas à rédiger, il sert à décider. Un plan tenu en dix lignes vaut mieux qu'une page recopiée à moitié.

La citation

Trois vers ou deux lignes suffisent. Une citation longue n'impressionne personne : c'est le commentaire qui compte.

Le paragraphe

Une idée, un exemple, une explication. Si tu ne peux pas nommer l'idée en une phrase, le paragraphe n'est pas prêt.

Le mot juste

On écrit « l'œuvre au programme », jamais « le livre du bac ». Le correcteur entend la différence dès la première ligne.

Les transitions

Une phrase entre deux parties suffit : elle rappelle ce qui vient d'être établi et annonce ce qui manque encore.

La relecture

Relis une fois pour le sens, une fois pour les accords, une fois pour la ponctuation. Trois passages courts valent mieux qu'un long.

L'ESSENTIEL

Comment lire un sujet de dissertation sans se tromper de devoir ?

La moitié des copies perdues le sont dans les dix premières minutes, avant même la première ligne rédigée.



Le sujet lu, le plan au brouillon, la copie relue.

UN sujet de dissertation se lit trois fois.

La première pour comprendre les mots, la deuxième pour repérer ce qui fait débat, la troisième pour vérifier que tu n'as pas remplacé le sujet par celui que tu aurais aimé avoir. Cette troisième lecture est la plus utile, et c'est celle qu'on saute.

Elle sert à écarter le devoir tout prêt que ta mémoire propose et qui répond à une autre question que celle posée. Commence par nommer le mot qui pèse.

Dans « le roman doit-il nécessairement peindre la société ? », tout tient dans « nécessairement » : la question n'est pas de savoir si le roman peint la société, mais s'il y est obligé. Ce déplacement est déjà une idée.

Il te donne une première partie qui accorde, une deuxième qui limite, et souvent une troisième qui déplace le problème au lieu de trancher. Vient ensuite le tri des exemples.

Prends l'œuvre au programme et son parcours, puis une lecture personnelle.

Deux œuvres bien tenues valent mieux que six citées de loin. Chaque exemple doit servir un argument précis.

Si tu peux le déplacer d'une partie à l'autre sans rien changer, c'est qu'il ne prouve rien et qu'il occupe une place. Bâtis le plan au brouillon en dix lignes : trois parties, deux ou trois paragraphes chacune, et pour chaque paragraphe une idée nommée en une phrase, un exemple, une explication.

Rédige ensuite d'une traite. Le devoir se joue à ce moment, et la rédaction va vite quand la décision est prise : tu ne cherches plus quoi dire, tu cherches comment le dire. Garde une demi-heure pour la relecture. Elle ne sert pas à ajouter, elle sert à retirer : les répétitions, les phrases qui n'avancent pas, les formules d'appareil qui ne prouvent rien.

Une copie propre n'est pas une copie longue.

C'est une copie où chaque paragraphe répond à la question, et où le correcteur n'a jamais à deviner ce que tu voulais dire.

Retiens la règle simple : dix minutes pour comprendre, vingt pour construire, tout le reste pour écrire, et trente à la fin pour relire. Le devoir se gagne dans le premier quart d'heure.

› lire la suite sur le site

LE GESTE QUI COMPTE

Un sujet de dissertation n'est jamais un thème. C'est une affirmation qu'on te demande de discuter, et elle contient toujours un mot qui pèse plus que les autres.

Souligne le verbe, encadre le mot abstrait, entoure la restriction. Trois marques au crayon, et le sujet a livré son plan.

La règle des trois marques

Le verbe dit ce que tu dois faire : montrer, discuter, expliquer. Le mot abstrait dit sur quoi porte le débat. La restriction, souvent un « seulement » ou un « toujours », est la porte d'entrée de ta deuxième partie.

Fais l'essai sur n'importe quel sujet des annales : en deux minutes, tu tiens la question, et la question tient le devoir.

Le reste est du travail, mais du travail orienté, ce qui n'est pas la même chose que du travail perdu.

MÉTHODE

Comment relire sa copie en dix minutes

RELIS d'abord ton introduction seule. Si elle annonce un devoir que tu n'as pas écrit, corrige l'annonce, pas le devoir : c'est la seule retouche possible à ce stade. Passe ensuite aux têtes de paragraphes.

Chacune doit contenir une idée nommée.

Si tu lis un exemple avant une idée, ajoute une phrase, elle tiendra en une ligne. Traque les accords des participes passés et les pluriels d'auteurs cités.

Ce sont les fautes qui se voient le plus et qui coûtent le plus cher au regard du correcteur.

Vérifie les titres d'œuvres : soulignés à la main, sans faute, et jamais confondus avec le nom d'un personnage.

Cette erreur seule fait douter de la lecture. Regarde enfin la conclusion. Elle doit répondre en deux phrases à la question posée.

Si elle résume les parties, remplace le résumé par la réponse. Ne réécris jamais un paragraphe entier en fin d'épreuve.

Une rature nette vaut mieux qu'un ajout illisible dans la marge, et ton temps sert mieux ailleurs.

› lire la suite

LE SAVIEZ-VOUS ?

Ce que le programme de première change cette année

Le Bulletin officiel renouvelle un objet d'étude sur quatre chaque année : cette fois, c'est le roman et le récit.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

Le programme national fixe quatre objets d'étude, et propose trois œuvres pour chacun. Le professeur en choisit une par objet d'étude, avec son parcours associé.

Une œuvre au programme n'est jamais étudiée seule : elle vient toujours avec un parcours, qui indique sous quel angle la lire.

Le principe du parcours associé

C'est ce parcours qui commande les sujets de dissertation. Le connaître, c'est déjà savoir de quoi le devoir parlera, quelle que soit la formule choisie par le sujet.

Chaque année, un objet d'étude sur quatre est renouvelé. Les trois autres restent en place, ce qui permet aux professeurs de garder des lectures déjà rodées.

Le calendrier des épreuves, lui, ne bouge pas : les épreuves anticipées de français se tiennent en juin, à la fin de la première.



Le programme, le calendrier, la question reçue.

Le programme de français de première est fixé par le Bulletin officiel.

Il retient quatre objets d'étude : le roman et le récit, la littérature d'idées, le théâtre, la poésie.

Pour chacun, trois œuvres sont proposées. Le professeur choisit une œuvre par objet d'étude, soit quatre œuvres étudiées dans l'année.

Les élèves d'une même ville peuvent donc travailler des textes différents : c'est normal, et l'examen en tient compte.

Ses trois œuvres sont neuves au programme : Chrétien de Troyes, Zola et Simone Schwarz Bart. Le choix est large : un roman du XII^e siècle, un roman du XIX^e, un récit antillais du XX^e.

Trois manières de raconter, trois mondes, et un même objet d'étude. Les trois autres objets d'étude sont maintenus.

En littérature d'idées : La Fontaine, Boétie, Fontenelle, Graffigny.

Au théâtre : Corneille, Musset, Sarraute.

En poésie : Rimbaud, Ponge, Hélène Dorion. Chaque œuvre vient avec son parcours.

Celui de Chrétien s'intitule le roman et l'invention de l'amour ; celui de Zola, dévoiler les rouages de la société. Concrètement, le parcours indique la question que l'on posera sur l'œuvre. Un élève qui sait réciter son roman mais ignore son parcours arrive à l'écrit sans savoir ce qu'on lui demande.

L'épreuve écrite dure quatre heures.

L'élève choisit entre une dissertation, qui porte sur une œuvre au programme et son parcours, et un commentaire de texte, qui porte sur un extrait inconnu. L'oral dure vingt minutes.

L'élève explique un texte étudié dans l'année, répond à une question de grammaire, puis présente une œuvre qu'il a choisie et lue en entier. Cette œuvre choisie est souvent négligée, à tort : elle occupe la seconde moitié de l'oral, et c'est le moment où l'examineur entend un lecteur, non un candidat.

Votre professeur vous le précisera.

► lire la suite sur le site

Juin

Les épreuves anticipées de français ont lieu en juin, à la fin de la classe de première : un écrit de quatre heures, puis un oral.

L'écrit

Quatre heures. Au choix, une dissertation sur une œuvre au programme et son parcours, ou un commentaire de texte.

L'oral

Vingt minutes. Un texte expliqué, une question de grammaire, puis la présentation d'une œuvre choisie par l'élève.

Le descriptif

La liste des textes étudiés dans l'année est signée par le professeur. C'est elle qui fixe ce que l'examineur peut demander.

La voie technologique

Le programme est le même, à deux exceptions près, et les épreuves diffèrent par leur format. Le professeur le précise en classe.

Vos questions



L'inspiration doit être à l'heure

Vous pouvez nous écrire.

Les questions reçues nourrissent la lettre du vendredi, et les réponses sont publiées sans jamais nommer personne.

Un conseil

Faites raconter l'œuvre à voix haute, sans le livre.

Ce qui se raconte se retient, et ce qui se retient s'explique.

L'HEBDOMADAIRE EN TROIS MINUTES

Comment cet hebdomadaire est fait

Cinquante-huit pages : une une, treize œuvres de quatre pages chacune, deux pages de méthode, deux de contraction et la dernière. Chaque œuvre garde une page élève, une page parent, puis la pièce continue « Pour aller vraiment plus loin », en deux mouvements. Les dessins sont propres à chaque univers.

La page de droite s'adresse à vous et vous vouvoie. Les colonnes de gauche encadrent chaque double page et donnent les repères : dates, chiffres, mots à ne pas dire, conseils d'usage. Elles se lisent seules, en deux minutes.

Les articles s'arrêtent sur l'essentiel et renvoient au site, où la version longue est publiée. Les dessins sont faits ici, à la main, pour cet hebdomadaire. Aucun n'est emprunté, et aucun ne porte de texte : ils racontent en trois temps ce que l'article explique.

Les questions que vous nous adressez, et celles des élèves, alimentent la rubrique de l'hebdomadaire suivant. Aucune n'est publiée avec un nom. Nous ne recueillons aucune donnée hormis l'adresse que vous avez consenti à nous confier.

UN MANUSCRIT SOUS FAUX TITRE · Le manuscrit le plus autorisé du Discours a dormi des siècles sous un titre qui ne le désigne pas. Le relieur avait lu le nom d'Homère aux premières lignes et écrit « Extraits d'Homère » sur le dos du volume. C'est aujourd'hui le manuscrit Français 839 de la Bibliothèque nationale.

EN BREF

Trente pas

Le passage où vivent les Raquin fait, écrit Zola, « trente pas de long et deux de large ». L'espace est compté comme un cercueil.

Le clou de la barque

Jacques explique sa joue mordue en affirmant qu'un clou l'a déchirée. Le mensonge tient devant tout le monde.

Trente-deux chapitres

Le roman en compte trente-deux. La nouvelle tenait en deux pages de journal. Entre les deux, un an de travail.

Une phrase à retenir

« Chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie », écrit Zola. La physiologie étudie le fonctionnement du corps.

Le Figaro



Le Figaro l'a détesté.

Le 24 décembre 1866, Zola publie « Un mariage d'amour ». Deux pages. Le roman en sortira un an plus tard.

Trois personnages

La nouvelle en compte trois. Le roman en garde trois au centre. Tout le reste est venu s'ajouter autour.

Un an de travail

Douze mois séparent les deux pages du journal des trente-deux chapitres. La matière n'a pas changé.

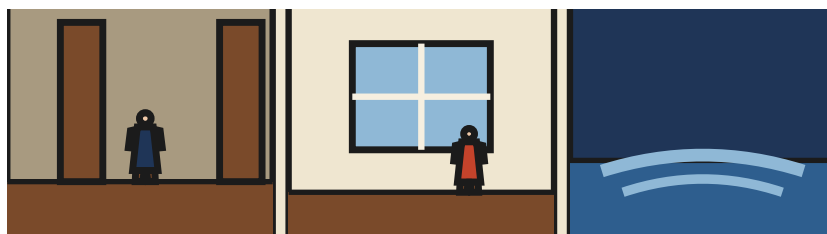
La préface

Elle paraît en 1868, après l'attaque. Zola y explique son projet. Elle se lit comme un mode d'emploi du livre.

L'ESSENTIEL

ZOLA A ÉCRIT DEUX FOIS LA MÊME HISTOIRE. LA SECONDE FAIT TRENTE-DEUX CHAPITRES

Un an avant le roman, il en avait publié le résumé dans un journal. Deux pages. Mettre les deux côte à côte, c'est voir un écrivain au travail · et c'est un argument solide dans une copie.



La boutique, le passage, le fleuve.

Le 24 décembre 1866, le journal *Le Figaro* publie une nouvelle de Zola : « **Un mariage d'amour** ».

Deux pages.

Trois personnages. Michel a vingt-cinq ans quand il épouse Suzanne.

Ils reçoivent Jacques, un ami du mari.

Suzanne et Jacques s'aiment. Ils noient Michel dans la Seine, un jour de partie de campagne. Le meurtre rate en un point. Michel se débat, et il mord Jacques à la joue.

Zola écrit : « il mordit Jacques à la joue, enleva presque le morceau, et tomba dans la rivière en appelant sa femme avec rage et terreur ». Les deux amants attendent, pour ne pas éveiller les soupçons.

Ils se marient.

Et là, tout se retourne : ils ne s'aiment plus. Ils ont peur. Ils se haïssent.

Ils finissent par verser du poison chacun dans le verre de l'autre · puis se surprennent, pleurent, et boivent ensemble.

Un an plus tard, la même histoire devient un livre.

Les noms changent : Michel devient **Camille**, Suzanne devient **Thérèse**, Jacques devient **Laurent**.

La morsure reste.

Le poison reste. Le passage du Pont-Neuf, un couloir vitré, sombre et humide, remplace le décor vague de la nouvelle. Mais Zola ajoute quelqu'un : **Mme Raquin**, la mère de la victime.

Elle vit avec le couple.

Elle est frappée de paralysie et perd l'usage de la parole. Elle finit par tout comprendre, et elle ne peut rien dire. Compare les deux fins. C'est là que tout se joue.

Dans la nouvelle, les deux coupables meurent seuls : « ils burent chacun le poison qu'ils avaient versé, et expirèrent à la même heure ».

Dans le roman, il n'y a plus qu'un seul verre, et il est partagé : « Thérèse prit le verre, le vida à moitié et le tendit à Laurent qui l'acheva d'un trait. »

Et surtout, quelqu'un regarde. Le livre s'achève sur Mme Raquin, immobile, qui contemple les deux corps « pendant près de douze heures », sans pouvoir « se rassasier les yeux ».

Voilà une idée qui tient dans une copie.

La morsure inventée pour une nouvelle de deux pages est devenue le dernier mot du roman. *Ce rapprochement n'est pas de nous : l'introduction de l'édition GF Flammarion que nous suivons le donne, et date la nouvelle au jour.*

« J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres. »

C'est de cette phrase que vient le mot de ton programme. L'anatomie, c'est l'étude du corps ouvert. Zola dit qu'il a ouvert deux personnages comme un chirurgien ouvre un corps. « Anatomie des passions » : le titre de ton parcours est presque une citation.

› lire la suite sur le site

CE QUE ZOLA DIT LUI-MÊME AVOIR FAIT

Quand le livre paraît, il est attaqué très durement. Un journaliste publie dans *Le Figaro*, en janvier 1868, un article intitulé « La littérature putride » · putride veut dire pourri. Zola répond. Puis il ajoute à la deuxième édition de son roman une **préface**, c'est-à-dire un texte d'ouverture où l'auteur s'explique.

Cette préface, tu peux la citer. Elle dit :

« Dans *Thérèse Raquin*, j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier. »

Un **caractère**, c'est une personnalité : quelqu'un de généreux, de lâche, d'orgueilleux. Un **tempérament**, chez Zola, c'est ce que le corps impose. Le sang, les nerfs, la fatigue, le désir. Ses personnages, écrit-il, sont « souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre » · le libre arbitre, c'est la liberté de choisir. Il dit qu'ils ne l'ont pas.

Et il va plus loin : « Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. » C'est la phrase la plus dure de la préface, et elle dit tout le projet du livre.

MÉTHODE

Le geste qui rapporte des points

Quand on te demande de commenter un passage de ce roman, ne cherche pas d'abord ce que les personnages ressentent. Cherche ce que leur corps fait. Zola ne décrit presque jamais une émotion sans un frisson, une pâleur, une sueur, une dent serrée.

Prends n'importe quelle page : compte les mots qui désignent une partie du corps, puis ceux qui désignent un sentiment. Tu trouveras plus des premiers que des seconds. Ce déséquilibre est voulu, et le montrer, c'est déjà commenter.

Le remords en est l'exemple le plus net. Zola refuse d'en faire un sentiment : c'est, écrit-il dans sa préface, « un simple désordre organique », un dérèglement du corps.

Cherche dans le roman comment ce remords se manifeste : tu trouveras des insomnies, des tremblements, une cicatrice qui brûle. Jamais une conscience qui parle.

L'ESSENTIEL

CE QU'ON DEMANDE À VOTRE ENFANT, ET CE QUE VOUS POUVEZ FAIRE SANS RIEN CONNAÎTRE DU LIVRE

Vous n'avez pas à lire le roman. Vous n'avez pas à le comprendre. Vous pouvez pourtant aider utilement · à condition de savoir ce qui est attendu, et surtout ce qui ne l'est pas.

AIDER SANS FAIRE À LA PLACE

Trois questions suffisent, et elles fonctionnent quel que soit votre niveau en français. Posez-les livre fermé, sans y passer plus de cinq minutes.

« Raconte-moi ce chapitre en trois phrases.

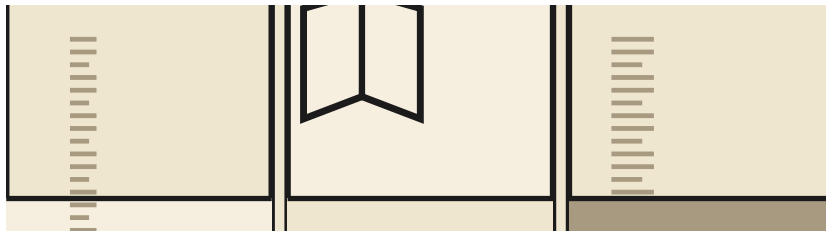
» S'il n'y arrive pas, il ne l'a pas lu, ou il l'a lu sans attention. C'est une information utile, et elle coûte deux minutes.

« Tu me lis une phrase que tu trouves frappante ?

» L'objectif n'est pas la phrase. C'est de vérifier qu'il a un crayon à la main quand il lit. Un livre de première qui ressort intact de l'année n'a pas servi.

« Pourquoi l'auteur a écrit ça comme ça, et pas autrement ? » C'est exactement la question de l'épreuve. Vous n'avez pas besoin d'en connaître la réponse pour la poser.

☑ Ce qu'il vaut mieux éviter : lui trouver un résumé en ligne, lui dicter un plan, ou relire sa copie en corrigeant vous-même. Une copie corrigée par un adulte se repère à la première ligne. Relever une faute à voix haute sans la corriger est bien plus efficace · il la cherche, et cette fois il la retient.



Un crime, deux témoins, aucun repos.

VOTRE enfant doit connaître **une œuvre entière** et ce que le programme appelle un **parcours** : un thème que l'on suit d'un bout à l'autre du livre.

Ici, c'est « l'anatomie des passions », c'est-à-dire la façon dont Zola traite l'amour, la peur et le remords comme des phénomènes du corps plutôt que comme des sentiments. Ce n'est pas un résumé qu'on lui demandera.

Une conséquence pratique, et elle change tout. Un enfant qui a lu le roman en entier mais qui n'a noté aucune citation n'est pas prêt.

Un enfant qui a vingt citations bien choisies et qui sait à quel moment du livre elles se trouvent est très bien placé. **Ce qui compte n'est pas la quantité lue, c'est la quantité utilisable.**

C'est aussi la seule chose que vous puissiez vérifier sans avoir ouvert le livre : demandez à voir le carnet, les passages soulignés. S'il n'y en a pas, il y a quelque chose à reprendre · et ce n'est ni de la paresse ni un manque de capacités, c'est une méthode qu'on ne lui a jamais montrée.

Il faut le dire franchement, parce que vous l'apprendrez autrement.

Ce roman raconte un adultère, un meurtre par noyade et deux suicides.

Il décrit un cadavre à la morgue.

Il a été violemment attaqué à sa parution, en 1868, et traité d'immoral. Zola a répondu par une préface, qui figure dans l'édition de votre enfant : il y écrit avoir voulu faire « sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres ».

Le livre est une expérience, et il l'assume.

Si votre enfant vous dit que ce livre le met mal à l'aise, il a bien lu. L'inconfort fait partie du projet de l'auteur. Ce n'est ni une raison d'écarter le livre, ni le signe qu'il n'a pas compris · c'est plutôt l'inverse, et vous pouvez le lui dire.

C'est la situation la plus fréquente, et la plus mal traitée. Un élève qui n'ouvre pas le livre n'est presque jamais un élève qui refuse. C'est un élève qui a essayé, qui s'est arrêté à la quatrième page, et qui n'ose pas le dire.

Deuxième levier, sous-estimé : la nouvelle de deux pages dont le roman est sorti, imprimée à la fin de la plupart des éditions.

Elle raconte toute l'histoire et se lit en dix minutes. Savoir où l'on va ne gâche rien ici : l'intérêt n'est pas dans la surprise.

➤ [lire la suite sur le site](#)

EN BREF

L'édition compte

Votre enfant doit travailler sur l'édition demandée par son professeur. Les numéros de page changent d'une édition à l'autre.

La préface se lit

Elle fait quelques pages, au début du volume, avant le premier chapitre. Zola y explique son intention.

Un an d'écart

Le roman a été précédé d'une nouvelle de deux pages, parue dans un journal en décembre 1866. La plupart des éditions la reprennent.

L'oral aussi

Une épreuve orale s'ajoute à l'écrit, avec le même coefficient. Elle porte sur les textes vus en classe.

Ce qui est demandé

L'épreuve porte sur l'œuvre et son parcours. On attend une lecture, pas un résumé. Le programme le dit.

Lire en entier

Trente-deux chapitres se lisent en trois semaines. Un chapitre par jour suffit. C'est le rythme à tenir.

Le carnet



Il prenait des notes.

Noter trois phrases par chapitre suffit. Cela fait quatre-vingt-seize phrases. C'est de quoi tenir une copie entière.

Sans lire à sa place

Demandez qu'on vous raconte un chapitre. Ne le lisez pas à sa place. L'élève entend alors ce qu'il a compris.

MÉTHODE

Ce que vaut une note, et quand s'inquiéter

L'épreuve écrite dure quatre heures et compte coefficient 5. Votre enfant y choisit entre deux sujets : soit un **commentaire** noté sur 20, soit une **contraction de texte** notée sur 10 suivie d'un **essai** noté sur 10. Il choisit seul,

le jour même, et ce choix se prépare.

Une note entre 8 et 11 en début d'année n'est pas un signal d'alarme. C'est la zone où se trouve la majorité des élèves qui découvrent des exercices qu'ils n'ont jamais prati-

qués. Personne n'entre en première en sachant faire une contraction. La progression se joue entre janvier et mai.

Ce qui doit alerter, ce n'est pas le chiffre, c'est sa stabilité. Une note identique de septembre à mars

veut dire que les remarques portées sur les copies ne sont pas exploitées. C'est là qu'il faut demander un rendez-vous au professeur · pas quand la note baisse d'un point.

➤ [lire la suite](#)

L'ENQUÊTE

Le meurtre existait déjà dans un journal avant que le roman n'en fasse une durée physique

Le 24 décembre 1866, *Le Figaro* publie *Un mariage d'amour*. Triangle, crime et retour de la faute sont déjà là ; le roman de 1867 transforme l'affaire en durée physique.

MÊME intrigue, autre expérience. La nouvelle publiée dans *Le Figaro* le 24 décembre 1866 contient déjà le triangle, le meurtre et ses conséquences. Le roman de 1867 n'ajoute pas seulement des épisodes. Il dilate les préparatifs, la scène du fleuve, l'attente et la vie après le crime. Le passage d'un genre à l'autre transforme l'information en durée. Le lecteur ne demande plus seulement ce qui arrive ; il habite les milieux où les corps se désirent, calculent puis se détraquent.

La boutique et le fleuve comme appareils. Le passage du Pont-Neuf enferme Thérèse dans une lumière et une circulation réglées ; le fleuve ouvre l'espace du meurtre puis ramène matériellement ce qui devait disparaître. Ces lieux ne symbolisent pas simplement l'étouffement et la faute. Ils rendent possibles des actions, imposent des rythmes et

conservent des traces. Comme dans Pot-Bouille, l'espace travaille ; mais ici la maison sociale cède la place à une expérience plus resserrée du corps et de la hantise.

L'objection de la préface. En 1868, Zola affirme avoir étudié des tempéraments et non des caractères, dominés par les nerfs et le sang. Cette déclaration est une pièce majeure, pas un mode d'emploi absolu. Les personnages parlent, dissimulent et décident aussi. L'objection demeure : le programme physiologique doit être confronté aux formes narratives qui rendent encore perceptibles la responsabilité et le calcul.

Le roman distribue autrement l'attente. Dans la nouvelle, la brièveté pousse rapidement l'affaire vers ses nœuds décisifs. Le roman peut installer des séquences où rien n'est encore accompli, mais où chaque geste acquiert la valeur d'une préparation. Cette expansion change

la position du lecteur. Il ne reçoit plus seulement une chaîne de faits ; il connaît plus longtemps les désirs, les calculs et les hésitations qui rendent le crime possible. La durée devient un instrument de responsabilité narrative.

Après le meurtre, l'information ne se ferme pas. Savoir que Camille est mort ne suffit pas à terminer l'événement. Le roman organise la vie commune de Thérèse et Laurent comme une suite d'épreuves où le passé reçoit des formes nouvelles. Un geste quotidien, une image ou une réaction corporelle peut rouvrir ce qui semblait achevé. L'expansion romanesque transforme ainsi la conséquence en milieu durable. Elle ne répète pas le crime ; elle montre comment sa connaissance travaille ceux qui voulaient la contenir.

Le changement de genre modifie la distribution du savoir. Plus de scènes signifie aussi davantage de moments

où un personnage ignore ce que le lecteur sait, où une apparence doit être maintenue et où une interprétation peut se tromper. Comparer nouvelle et roman demande de relever ces écarts, pas seulement de compter des épisodes ajoutés. Le récit long redistribue l'avance, le retard et la confirmation. C'est par cette architecture que la même intrigue devient une autre expérience.

Le programme physiologique arrive après cette construction. La préface de 1868 fournit un vocabulaire puissant pour relire les corps, mais elle ne précède ni la nouvelle ni la première édition du roman. L'article haut conserve cette chronologie afin de ne pas expliquer chaque expansion par une théorie formulée après la réception. Il confronte le programme aux choix narratifs et réserve la discussion détaillée de l'espace au carton bas, qui possède cet angle exclusif.

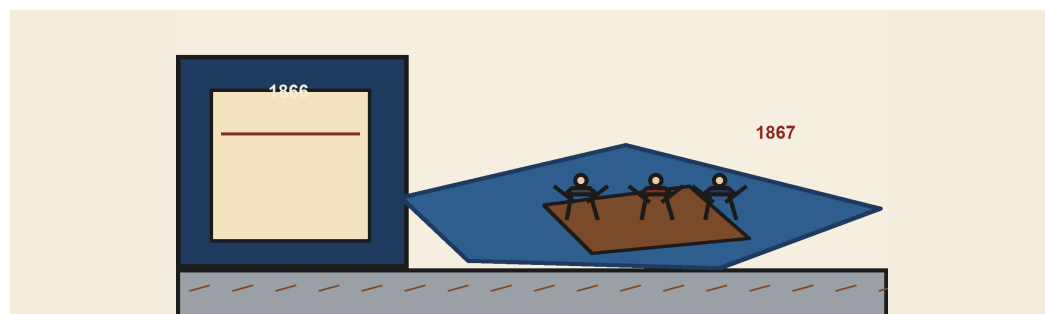
LE FLEUVE NE CHANGE PAS, LE TEMPS S'ALLONGE

LA nouvelle contient déjà le triangle, le meurtre sur l'eau et ses conséquences. Le roman ne découvre pas une autre affaire ; il ralentit les préparatifs, la scène du fleuve et l'existence commune après le crime.

Alice De Georges-Métral (« Construction de l'opacité du texte et déconvenues de l'herméneute », 2007) analyse le lexique physiologique de la préface. Son apport borne l'enquête : il éclaire le programme scientifique formulé après coup, sans prouver que l'expansion romanesque s'y réduise.

Le premier texte n'est pas un brouillon sans autonomie. La comparaison mesure des expansions et des déplacements ; elle ne donne pas au roman le droit d'abolir la nouvelle qui l'a précédé.

Cette comparaison restitue au roman son invention véritable. Il ne crée pas le crime à partir de rien ; il invente la manière dont des lieux, des corps et des jours empêchent le crime de rester un événement déjà terminé.



Le crime passe du journal au roman sans changer de noyau ; le fleuve, la boutique et la durée nouvelle l'empêchent désormais de disparaître.

LE ROMAN ENFERME LE CRIME DANS DES LIEUX QUI LE FONT REVENIR

LE passage du Pont-Neuf règle la lumière, les circulations et le regard. Le fleuve ouvre l'espace nécessaire au meurtre, puis rend impossible l'idée d'une disparition parfaite. Entre ces deux appareils, le roman étire l'attente et place les corps dans une durée que la nouvelle devait condenser. L'espace ne symbolise pas seulement l'étouffement : il rend certaines actions possibles et en conserve les traces.

Chantal Jennings (« *Thérèse Raquin*, ou le péché originel », 1976) propose une lecture de la faute et de son retour. De Georges-Métral (*op. cit.*) examine le programme physiologique défendu par Zola. Leurs objets se croisent sans se confondre : l'une met la culpabilité en balance, l'autre mesure l'autorité d'un langage scientifique. Aucune ne dispense de comparer précisément la nouvelle de 1866 au roman de 1867.

La dilatation romanesque ne prouve pas que chaque symptôme obéisse au programme physiologique déclaré plus tard. Les personnages parlent, calculent, dissimulent et interprètent aussi. Le résultat reste borné : Zola reprend un crime déjà publié et change sa durée, ses milieux et son poids corporel. Le roman ne remplace pas l'événement ; il construit le temps nécessaire pour que l'événement continue d'agir.

LE DOSSIER

Un an après le roman, la préface de Zola déplace le procès de ses critiques

En 1868, Zola répond aux attaques et expose son programme des tempéraments. Ce texte majeur éclaire l'œuvre après sa première réception ; il ne peut devenir la cause antérieure de chaque détail.

TROIS dates, trois statuts. 1866 : une nouvelle dans un journal. 1867 : un roman en volume. 1868 : une préface de défense et de méthode. Mettre ces dates sur une ligne évite d'utiliser la préface comme cause antérieure de chaque détail. Elle vient après la première réception et répond à des attaques. Son autorité est double : Zola y formule son projet, mais il le formule rétrospectivement dans une situation polémique.

Le retour du crime. Le roman donne au remords une matérialité insistante : images, gestes, réactions du corps, impossibilité de stabiliser la vie conjugale attendue. Parler de « fantôme » peut décrire une expérience de lecture, mais la

préface invite à observer le désordre organique. Les deux plans ne s'annulent pas. Le récit peut produire une hantise tout en la décrivant dans le vocabulaire physiologique de son auteur.

Ce que la comparaison autorise. On peut mesurer les expansions, les déplacements de point de vue et la nouvelle durée du crime en comparant la nouvelle et le roman. On ne doit pas dire que le premier texte est un brouillon sans autonomie ni que la préface livre la vérité finale de l'œuvre. Chaque pièce possède sa date, son genre et son destinataire. L'érudition tient précisément cette pluralité sans renoncer à l'interpréter.

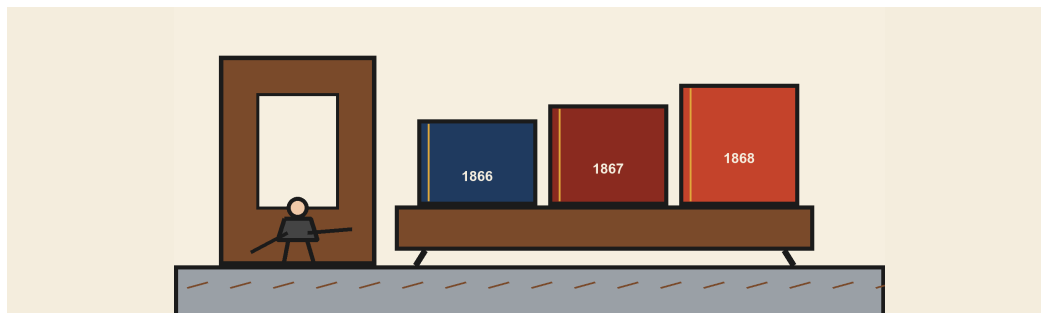
La chronologie sépare trois actes d'auteur. Publier une nouvelle,

développer un roman puis écrire une préface ne sont pas trois versions d'un même geste. Le journal propose une fiction brève, le volume recompose sa durée, la préface répond dans un débat déjà ouvert. La ligne des dates empêche le dernier acte de commander rétroactivement les deux premiers. Elle permet d'entendre la défense de Zola sans lui attribuer une antériorité qu'elle n'a pas.

La réception entre dans la préface. Lorsque Zola définit ses tempéraments, il parle après que des lecteurs et des critiques ont déjà nommé, jugé ou attaqué le roman. Son texte possède ainsi deux objets : l'œuvre qu'il veut expliquer et le procès public auquel il répond. Cette situation renforce

son intérêt historique. Elle limite aussi son autorité interprétative, puisque le programme est formulé pour intervenir dans une controverse et non depuis un point extérieur à toute lecture.

Le corps raconté dépasse le lexique qui le défend. Nerfs, sang et réactions donnent une cohérence au programme physiologique. Le roman les inscrit pourtant dans des scènes de calcul, de dissimulation et de mémoire. Une sensation devient action parce qu'un personnage l'interprète, la cache ou tente d'y répondre. La préface éclaire ce réseau sans l'épuiser. Revenir au récit permet de distinguer l'observation corporelle, la responsabilité et l'effet de hantise produit pour le lecteur.



Nouvelle, roman, préface : la défense de 1868 répond à une réception commencée et ne peut devenir la cause de chaque choix antérieur.

TROIS DATES EMPÊCHENT LA PRÉFACE DE GOUVERNER SEULE

EN 1866 paraît une nouvelle au journal, en 1867 un roman au volume, en 1868 une préface à la controverse. Cette chronologie suffit à corriger une habitude tenace : citer la préface comme si elle avait précédé chaque choix d'écriture. Zola parle de son livre après l'avoir publié et après avoir lu une partie de ce que la critique lui reproche.

Le programme physiologique explique la place des corps, des nerfs

et des réactions. Le récit produit aussi des calculs, des mensonges, des images et une hantise. Jennings (*op. cit.*), De Georges-Métral (*op. cit.*) et Laurence Teper (*Thérèse Raquin : livret pédagogique*, Hachette Éducation, 2026) étudient ainsi trois questions distinctes : la culpabilité, l'autorité du lexique scientifique et l'histoire de la réception. Leur rencontre n'efface ni leurs objets ni la chronologie qui les maintient séparés.

La préface ne doit être ni rejetée comme publicité, ni transformée en verdict final. Elle constitue un acte dans le procès public du roman. Sa force tient précisément à sa date : elle montre Zola répondant, reformulant et cherchant à régler la lecture. Sa borne protège l'œuvre de son propre commentaire. Le roman peut produire davantage, autrement et parfois contre le langage théorique choisi par son auteur pour le défendre.

LA DÉFENSE VIENT APRÈS LES PREMIÈRES ATTAQUES

LA préface de 1868 formule l'étude des tempéraments, des nerfs et du sang après la publication du roman en 1867. Elle répond dans une situation polémique déjà ouverte.

Teper (*ibid.*) replace cette déclaration dans l'histoire de l'œuvre. Sa date oblige à la lire comme une interprétation rétrospective et stratégique.

Une préface d'auteur possède une autorité majeure, non absolue. Elle éclaire un projet et une défense ; elle ne commande pas au lecteur d'effacer les formes narratives qui compliquent ce programme.

La chronologie protège enfin la lecture contre un cercle. On ne peut prouver qu'un détail applique la préface en citant seulement le texte qui, après coup, présente le roman selon ce programme. Il faut revenir au passage et à sa date.

EN BREF

Le taux est fixe

On résume au quart, avec une marge de dix pour cent en plus ou en moins. Ce n'est ni négociable ni approximatif.

Mille mots

Le texte qu'on te donne fait environ mille mots, soit deux pages. Ne te laisse pas impressionner par sa longueur.

L'ordre est imposé

Tu suis l'ordre du texte, du début à la fin. Réorganiser les idées est une erreur, même quand ton plan te paraît meilleur.

L'essai vient après

La contraction est suivie d'un essai, noté sur 10 lui aussi. Il porte sur une question que le texte partage avec ton œuvre.

Le quart

Un quart, pas plus.

Contracter, c'est réduire au quart. Un texte de mille mots en rend deux cent cinquante. La fourchette est de dix pour cent.

Le même sens

On garde la thèse, les étapes et les liens. On perd les exemples et les reprises. Le sens ne bouge pas.

La première personne

Si le texte dit « je », la contraction dit « je ». Le point de vue se garde. Il fait partie du texte.

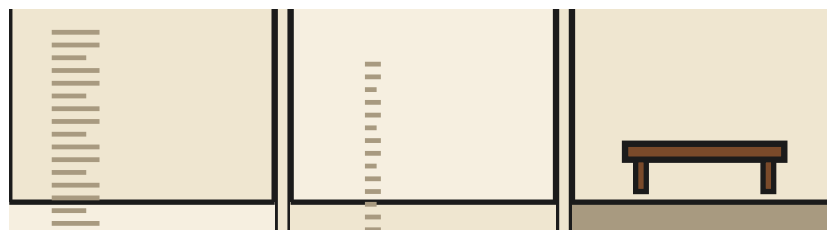
Pas de commentaire

Une contraction ne juge pas. Ajouter « l'auteur montre que » est une faute. On dit ce que le texte dit.

L'ESSENTIEL

RÉDUIRE UN TEXTE AU QUART SANS LUI FAIRE DIRE AUTRE CHOSE

C'est l'exercice sur lequel on t'aide le moins, et c'est pourtant le seul dont les règles sont écrites noir sur blanc. Cette semaine : ce que l'exercice est vraiment, et ce qu'on garde quand il faut jeter les trois quarts.



Le texte long, le texte court, la même idée.

ON te donne un texte d'environ **mille mots**.

Un texte où quelqu'un défend une idée · pas une histoire, pas un poème.

On te demande de le réécrire **quatre fois plus court**.

Et voici le point que presque personne ne saisit la première fois :

Tu ne parles pas du texte. Tu parles à sa place.

Tu prends la place de celui qui l'a écrit.

Tu dis ce qu'il dit, dans l'ordre où il le dit, mais en quatre fois moins de mots.

Tu ne juges pas, tu ne dis pas ce que tu en penses.

❓ **L'auteur écrit que...**

» ❓ **« Le texte parle de... »**

❓ **« Dans ce passage, il montre... »**

Si tu écris l'une de ces formules, tu parles du texte de l'extérieur.

Ce n'est plus une contraction, c'est un commentaire · et l'exercice est manqué, même si tout le reste est juste.

La bonne manière ne demande aucune formule.

Le texte dit : « Il est absurde de croire que les machines nous libèrent du travail. » Tu écris : « Croire que les machines nous libèrent du travail est absurde. » Rien de plus.

Tu as parlé à sa place.

Une exception, et une seule. Si l'auteur écrit *je*, tu gardes *je*.

Un texte d'idées est fait de deux choses très différentes : **ce qu'il affirme**, et **ce qui sert à le faire admettre**.

Tu gardes le premier.

Tu jettes presque tout le second.

Garde la thèse. C'est ce que l'auteur veut te faire admettre.

Une phrase, deux au plus.

Si tu ne sais pas la dire à voix haute, il est trop tôt pour écrire.

Garde les étapes. Un texte d'idées avance : il pose, il objecte, il tranche.

Ces étapes sont ta colonne vertébrale.

Si tu les perds, ton résumé devient une liste d'affirmations sans lien.

Garde le ton. Si l'auteur est ironique, c'est-à-dire s'il dit le contraire de ce qu'il pense pour s'en moquer, ton résumé doit rester ironique.

» [lire la suite sur le site](#)

CE QU'ON JETTE

Jette les exemples. C'est le plus gros gisement de mots, et c'est presque toujours par là qu'il faut commencer. Trois exemples qui illustrent la même idée deviennent zéro exemple.

Jette les répétitions.

Un auteur reformule souvent la même chose deux ou trois fois pour se faire comprendre. Tu n'as la place que d'une seule.

Jette les parenthèses.

Les remarques de côté, les précisions entre tirets, les rappels historiques : tout ce qu'on peut retirer sans que le raisonnement boite.

⚠ **Ce qu'on ne jette jamais :** une étape du raisonnement, même courte.

Le nombre de mots est donné en tête de sujet, et la tolérance est de plus ou moins dix pour cent. Compte tes mots à la fin et écris le total entre parenthèses : c'est attendu, et son absence se remarque.

MÉTHODE

Le même passage, avant et après

Voici quatre-vingt-deux mots, écrits pour l'exemple.

On répète volontiers que la lecture recule. Le chiffre des livres vendus baisse, c'est vrai, et l'on en conclut aussitôt que les jeunes gens ne lisent plus. Mais le raisonnement est court. Un adolescent d'aujourd'hui lit des messages, des articles, des sous-titres, des notices : il lit du matin au soir. Ce qui

a changé n'est pas la quantité lue, c'est la forme du support. Le déplorer revient à confondre un objet, le livre, avec une pratique, la lecture. (82 mots)

Au quart, soit 21 mots, marge comprise entre 19 et 23 :

La baisse des ventes de livres ne prouve pas un recul de la lecture : c'est le support qui a changé, non la pratique. (23 mots)

❓ **UN EXEMPLE OFFICIEL, AVEC SES CHIFFRES**

Le ministère publie un exemple d'entraînement destiné aux classes de première technologique. Le texte à résumer est un extrait de *Race et Histoire*, un essai de Claude Lévi-Strauss paru en 1952. Le décompte donné est de **1 066 mots**, et la consigne est reproduite ici telle qu'elle est

écrite : « Résumez ce texte en 266 mots. Une tolérance de +/- 10 % est admise : les limites sont donc fixées à au moins 240 et au plus 292 mots. » **Retiens la mécanique, pas les chiffres.** Tu divises par quatre, puis tu calcules dix pour cent de ce résultat, en plus et en moins. Tu restes dedans.

» [lire la suite](#)

L'ESSENTIEL

COMPTER LES MOTS · LE POINT LE PLUS FACILE DE L'ÉPREUVE, ET CELUI QUI SE PERD LE PLUS

Un seul sujet cette semaine, et il tient en une page : savoir compter, et écrire ce qu'on a compté. Les fautes qui coûtent des points viennent au prochain numéro.

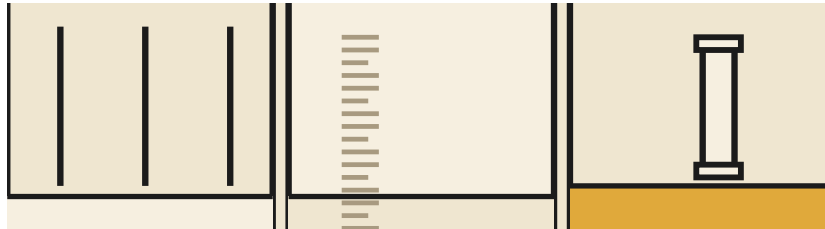
ET SI TU ES HORS DE LA FOURCHETTE

Ça arrive, et ça se rattrape : à condition de compter avant la dernière minute.

Trop long, le cas le plus fréquent. Ne coupe pas des mots ici et là : tu abîmes les phrases sans gagner grand-chose. Cherche un exemple qui a survécu, ou une idée que tu as dite deux fois. Retirer une phrase entière fait gagner vingt mots d'un coup, et le texte reste lisible.

Trop court. C'est plus rare, et c'est souvent bon signe pour la langue, mauvais signe pour le contenu : tu as probablement sauté une étape du raisonnement. Relis le texte de départ et cherche ce qui manque, plutôt que de rallonger tes phrases.

L'essai se traite en deux ou trois parties, avec des exemples pris dans le texte à contracter comme dans tes lectures. Une partie sans exemple ne vaut rien, un exemple sans idée non plus.



Un quart du texte, et tout le sens.

Tu dois indiquer le nombre de mots que tu as employés. Ce n'est pas une politesse, c'est une obligation. Le document officiel est net : ne pas le faire **doit** être sanctionné.

C'est le point le plus facile à respecter de toute l'épreuve, et il se perd chaque année sur des copies qui valaient mieux.

Où l'écrire : le total à la fin de chaque paragraphe, et le total général à la toute fin.

Quand compter : à la fin, au moment de recopier au propre.

Pas avant. Compter un brouillon que tu vas encore modifier, c'est du temps perdu deux fois.

Pourquoi cette règle existe, car elle paraît taillonnée et elle ne l'est pas.

Le nombre de mots est la seule preuve que tu as réellement fait l'exercice demandé. Un résumé sans décompte oblige le correcteur à compter à ta place, ou à te croire sur parole.

Le tien est la seule chose qui transforme un texte plus court en une contraction au quart.

Autrement dit, un groupe de lettres séparé par des espaces et qui veut dire quelque chose tout seul. En pratique :

Dans « aujourd'hui », le morceau « hui » ne veut plus rien dire tout seul de nos jours.

Donc un seul mot.

Reprenons la phrase de la page d'à côté, donnée pour vingt-trois mots. Vingt-trois : remarque trois choses. Seuls les mots comptent.

Le texte porte son nombre de mots. Tu le divises par quatre, puis tu prends dix pour cent du résultat en plus et en moins. Voici ta fourchette.

Écris-la en haut du brouillon, entourée, avant la première phrase. Elle fixe combien de mots accorder à chaque partie et ce qu'il faut retrancher.

› lire la suite sur le site

EN BREF

Le temps

La contraction et l'essai se partagent les quatre heures. Beaucoup d'élèves donnent tout au résumé et bâclent la suite.

Les brouillons ne sont pas lus

Seule ta copie au propre est corrigée. Prévois le temps de recopier : c'est plus long qu'on ne croit.

Un mot manquant

Si tu ne connais pas un mot du texte, ne le recopies pas au hasard. Devine son sens grâce à la phrase, puis dis la même chose autrement.

Pas de titre

On ne demande pas de titre à une contraction, et on n'en met pas. Pas d'introduction non plus, pas de conclusion.

Garde tes paragraphes

Un résumé d'un seul bloc cache les étapes du raisonnement. Un paragraphe par grand moment du texte.

Compter et l'écrire

Le compte se porte en fin de copie. Il s'écrit en chiffres. L'oublier coûte des points sans discussion.

Ce qui fait un mot

Un mot est ce qui est séparé par un blanc. « C'est-à-dire » compte pour un. « Parce que » compte pour deux.

Le brouillon



Personne ne le lira.

Trois colonnes suffisent : l'idée, le lien, le compte.

On rédige ensuite d'un trait. Le brouillon n'est pas un essai.

MÉTHODE

La méthode, en trois gestes

RECOPIE au propre en comptant. Un trait au crayon tous les dix mots dans la marge, effacé ensuite.

C'est plus rapide que de tout recompter à la fin.

Additionne paragraphe par paragraphe, et écris chaque total en face.

Si tu dois retoucher, tu sais lequel refaire.

Vérifie ta fourchette avant de rendre. Deux minutes.

› Tu bloques sur [l'exercice] ? page [n].

Divise-le par quatre : c'est ta cible.

Écris ce nombre en haut de ton brouillon et ne le perds plus de vue.

Un résumé hors fourchette est sanctionné même s'il est bien écrit.

Ce sont ces articulations qu'il faut garder, et non les exemples, qui sont les premiers à tomber. Si tu gardes un exemple, c'est qu'il porte l'argument à lui seul.

Chaque phrase du résumé doit être de toi, à la même personne et au même temps que l'original.

Le « je » de l'auteur reste « je ».

Deux ou trois liens suffisent : mais, donc, pourtant. Les enchaînements lourds mangent des mots que tu n'as pas.

Un passage pour les accords, un pour les temps, un pour la ponctuation : trois passages rapides valent mieux qu'une lecture lente où l'œil glisse sur ce qu'il a écrit.

› lire la suite

ÉDITORIAL

Pourquoi
cet hebdomadaire

En classe, beaucoup d'élèves travaillent sans repères clairs pour ordonner leurs efforts. Chaque vendredi, ce journal accompagne les treize œuvres, à raison de quatre pages complémentaires pour chacune.

La première est écrite pour le lycéen : repères, question et gestes de méthode pour sa copie. Elle lui dit où il en est et ce qu'on attend de lui.

La suivante s'adresse aux parents : elle explique l'œuvre et l'épreuve pour accompagner sans faire à la place. Ces adresses organisent l'entrée ; elles n'interdisent aucune lecture.

Viennent ensuite les deux pages « Pour aller vraiment plus loin ». La première ouvre une question ; la seconde apporte le témoin, la variante, l'objection ou la limite qui permettent de la tenir.

Lire plus loin, c'est formuler une question, éprouver une preuve, accueillir l'objection et reconnaître la limite. L'œuvre reste vivante quand elle résiste aux réponses trop rapides. Cet hebdomadaire invite le lycéen, ses parents et l'esprit curieux et exigeant à comprendre sans réduire, interpréter sans inventer, douter sans renoncer à l'esprit critique.

Patrick Levieux

directeur de la publication

À écouter · l'œuvre de la une

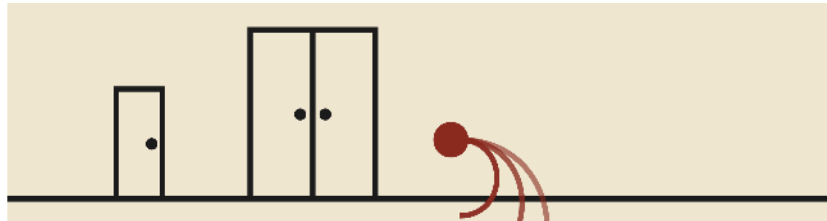
Trois minutes pour la question, une heure pour l'œuvre

Deux antennes, deux profondeurs. On entre par l'une, on reste dans l'autre.

La porte est étroite, et c'est très bien ainsi. Dans *Bienvenue au Moyen Âge*, France Inter donne trois minutes au *Chevalier de la Charrette*. C'était le 5 août 2014.

Trois minutes suffisent à poser la question. Monter dans la charrette et devenir indigne de la reine aux yeux de tous ? L'émission ne tranche pas. Notre page 2, si, et elle dit à quel vers.

Pour aller au fond, France Culture.



La porte étroite et la grande porte : trois minutes, puis une heure.

Toute une vie a consacré cinquante-neuf minutes à Chrétien de Troyes, le 15 avril 2017 : une heure pleine sur un auteur dont on ne lit, au lycée, qu'un seul

des cinq romans. Une heure, et il cesse d'être un nom.

Et *Concordance des temps*, le 10 septembre 2022, cinquante-huit minutes avec Martin Aurell.

Trois minutes pour comprendre la question, une heure pour comprendre l'œuvre : aucune ne remplace l'autre.

À ÉCOUTER, À VOIR

Cahier de Douai d'Arthur Rimbaud

France Culture, « Les chefs-d'œuvre inoubliables » · 2024 · 22 épisodes

Les vingt-deux poèmes du recueil, lus en entier par le comédien Pierre-François Garel. C'est le texte au programme, dit à voix haute et gratuitement, ce qui vaut mieux qu'un résumé. radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-cahier-de-douai-d-arthur-rimbaud

Entretien sur la pluralité des mondes

BnF, avec le Collège de France · 2025 · 1 h 24

Un astronome du Collège de France relie le dialogue de Fontenelle, publié en 1686, à la recherche d'aujourd'hui sur les exoplanètes. C'est exactement le pont entre les lettres et les sciences que le parcours demande, et il est fait par quelqu'un dont c'est le métier. [Entretien sur la pluralité des mondes](#)

L'HUMEUR



L'onde passe le seuil : ce qui se dit à la radio arrive jusqu'ici.

REMERCIEMENTS

Composé en Lato sur une grille de 3,75 mm, avec du sable, du verre, du cuivre et quelques puces.

DONNÉES PERSONNELLES

Recueilli : votre adresse, avec votre accord. Usage : l'envoi de cette lettre. Ni transmise, ni croisée, ni conservée au-delà.

Adresses inactives effacées. À partir de quinze ans.

LA RÉDACTION

Patrick Levieux, sous sa seule responsabilité. Programme de première, les deux voies. Chaque citation porte sa référence.

LES DESSINS

Les dessins sont des créations de la rédaction.

PARUTION

Chaque vendredi, de septembre à juin. Sur lebacparpatrick.fr : les œuvres, les méthodes, tous les exemplaires.