



NOTRE ENQUÊTE · ÉMILE ZOLA, POT-BOUILLE

La dot qui n'existe pas encore fait déjà marcher le mariage

Chez les Jossierand, une somme incertaine commande déjà les paroles, les calculs et les décisions. L'enquête sépare l'argent annoncé, l'argent disponible et les effets certains d'une promesse.

» page 6

Une case vide met une famille en mouvement



Une somme encore incertaine produit déjà des décisions certaines.

Pot-Bouille, chapitres 5 et 7. » page 6

Lettres
d'une Péruvienne

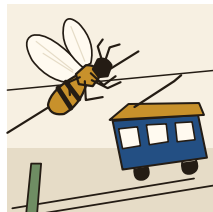
De l'or aux chevaux
» page 22



Pour un oui
ou pour un non
Pourquoi s'éloigner ?
» page 34

La Rage de l'expression

Guêpe ou tramway ?
» page 42



Mes forêts
Le silence dure-t-il ?
» page 46

Ce que la fenêtre permet
à Lancelot de voir

Le Chevalier de la charrette



Une place avant un nom.

» page 2

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO



Pluie et vent
sur Télumée Miracle
Les violences
marquent le corps

» page 10

Le menteur
Le menteur
se trompe
de femme



» page 26



On ne badine pas
avec l'amour
Sœurs de lait,
mais pas égales

» page 30

Discours
de la servitude
volontaire
La force fait-elle
le droit ?



» page 14



Entretiens
sur la pluralité
des mondes
Bouger
sans le sentir

» page 20

À imprimer, si vous en avez envie · PDF A4

REPÈRES

Vers 540

« As fenestres devers la pree » : une direction précède le spectacle. Relevez où l'ouverture regarde.

La hauteur

Le chevalier observe le pré depuis une chambre. Un face-à-face au niveau du sol donnerait un plan faux.

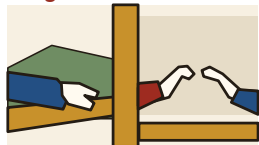
Vers 544

« A l'autre fenestre delez » : l'ouverture voisine reçoit deux personnages. Ils ne sont pas au même poste.

L'entretien

Les deux voisins conversent. Le passage ne rapporte pas leurs propos : aucune réplique à inventer.

Les gestes



Deux appuis, deux activités.

Un appui ; deux mains qui se répondent. Le dessin distingue les activités.

Le nom absent

À cet instant, le héros est suivi par sa place et son action. N'ajoutez pas de blason qui l'identifierait.

Voir et reconnaître

La fenêtre rend une vision possible. Ce que le chevalier reconnaît demande d'autres vers.

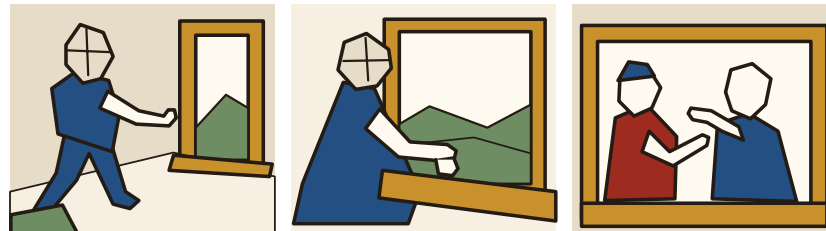
Le témoin V

Ce manuscrit est lacunaire de l'unité alignée 31 à 860. Son silence ne contredit donc pas ce passage.

L'ESSENTIEL

Ce que la fenêtre donne à voir

Lancelot cherche la reine Guenièvre, enlevée au roi Arthur. Avant de le nommer, le récit montre où il se trouve et ce qu'il regarde.



L'un regarde le pré ; les deux autres se parlent. La proximité ne confond pas les activités.

Le texte pose d'abord un lieu. Chrétien de Troyes (*Chevalier de la Charrette* ou *Lancelot*, éd. Pierre Kunstmann, Base de français médiéval, 2009) donne au vers 540 : « As fenestres devers la pree ». Trois informations tiennent dans un vers : il y a des ouvertures, elles sont plusieurs, elles sont regardées vers le pré. Le personnage n'agit pas encore : il est situé. La direction n'est pas un sentiment. Elle indique où peut porter son regard, sans nous apprendre ce qu'il espère y trouver. Pour expliquer le passage, il faut conserver cette différence entre une possibilité matérielle et une intention.

Au vers 544, « A l'autre fenestre delez », une seconde ouverture

entre en scène. Le récit y installe deux autres personnages, en entretien. La page se partage donc en deux postes : d'un côté un regard tourné vers l'extérieur, de l'autre une conversation latérale. Les deux se tiennent dans le même espace sans faire la même chose. Dessiner la scène oblige à maintenir cette dissymétrie : un corps isolé ne regarde pas avec le couple voisin. Le vers 544 ne donne pas le contenu de l'entretien. Inventer leurs paroles, ou supposer qu'ils commentent déjà le spectacle, reviendrait à remplir une absence du texte par notre propre récit.

Helen Roberts (*Lancelot par la fenêtre : la dégradation de l'idéal chevaleresque dans Le Chevalier de la charrette*,

2003), p. 385-395, lit ces vers comme une mise à part : le chevalier est placé seul et tourné vers le dehors, ce qui prépare la scène de regard qui vient. On peut donc dire que le dispositif prépare la reconnaissance. On ne peut pas dire que la fenêtre explique l'amour : elle rend la vision possible, elle n'en fournit pas l'intensité.

Cet ordre règle le commentaire : d'abord les positions vérifiables, puis l'effet qu'elles permettent, enfin ce que la suite devra établir. L'inverse ferait du décor la preuve d'une émotion supposée. La fenêtre distribue concrètement les corps et les informations ; le récit construit ainsi les conditions d'un événement avant de le raconter.

LA PREUVE À RETENIR

« As fenestres devers la pree ».

Chrétien de Troyes (op. cit., v. 540).

Que permet « devers la pree » ? Une direction du regard, non un sentiment. Le vers oriente sans attribuer au chevalier une intention ou un savoir.

Deux questions vérifient la lecture : où se trouve le regardeur ? Vers quoi l'ouverture est-elle tournée ? Les mots répondent sur l'espace. Ils ne disent pas pourquoi il regarde.

On ne peut donc pas conclure qu'il attend quelqu'un. Une direction et l'attente d'une personne sont deux propositions : la première ne prouve pas la seconde.

Dans la copie, écrivez d'abord ce que les mots établissent. Réservez l'hypothèse pour la phrase suivante, avec sa preuve propre. La suite ne doit pas entrer clandestinement dans ce vers.

MÉTHODE

Dessiner les positions avant d'interpréter les regards

RELEVEZ lieu, hauteur et orientation : des fenêtres, en hauteur, tournées vers un pré. Gardez les mots cités à côté des positions ; le dessin ne remplace pas leur adresse.

Tracez qui se tient où, qui regarde quoi, qui parle à qui. Ne réunissez pas les personnages parce qu'ils

sont voisins : vérifiez les gestes.

À chaque trait du plan, demandez quel mot l'autorise. Une distance, une orientation ou une réplique sans ancre doivent rester absentes.

L'effet narratif vient après le plan. Si votre explication suppose une attente ou un désir,

cherchez la phrase qui l'établit : le lieu ne suffit pas.

La structure utile est : « Le cadre spatial rend possible ..., sans suffire à prouver ... ». Ici, il permet de voir le cortège ; il ne prouve pas que le chevalier l'attend.

Après « sans suffire », nommez l'hypothèse que

vous ne pouvez pas établir. La réserve appartient à la démonstration ; ce n'est pas une formule de prudence vide.

Relisez l'ordre du paragraphe : position citée, geste observé, effet proposé, borne conservée. Si la conclusion précède la preuve, reprenez la construction.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Un lieu avant un nom

Lancelot, le chevalier parti délivrer la reine Guenièvre, apparaît d'abord à une fenêtre.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

Le chevalier de la fenêtre

Au vers 560, Chrétien de Troyes (*op. cit.*) écrit : « Li chevaliers de la fenestre ». Le récit ne donne pas un nom : il donne une place. Le personnage est désigné par l'ouverture où il se tient, comme on dirait « l'homme du fond ».

L'objection : une périphrase de lieu ne réduit-elle pas le chevalier à un spectateur ?

La réponse bornée : momentanément, oui — et cette suspension est signifiante. Mais une périphrase n'efface pas une identité : elle diffère sa mention.

La limite : reconnaître la reine ne permet pas encore de mesurer l'effet de ce regard sur la suite de l'action.



Le lieu désigne le chevalier ; son regard le relie à ce qui arrive.

AU moment des fenêtres, le texte ne nomme pas le chevalier. Il le situe. Un personnage sans nom oblige le lecteur à le suivre autrement que par son état civil : par sa position, ses gestes et son regard. La désignation ne décrit pas tout ce qu'il est. Elle donne juste de quoi le retrouver dans la scène.

L'ouverture fait plus que laisser voir : elle encadre. Roberts (*op. cit.*) analyse les épisodes de fenêtre comme un déplacement du héros, mis à part et tourné vers le dehors. Dans ce passage, il n'est pas celui qui agit dans le pré : il est celui qui regarde. Cette différence concerne une activité à un moment donné, non une incapacité définitive du personnage.

Ce que sait le chevalier, ce que savent les personnes à la fenêtre voisine, ce que sait le lecteur : ces savoirs ne coïncident pas nécessairement. Le texte ne rapporte pas l'entretien voisin. Il serait donc imprudent de lui attribuer les mêmes informations qu'au récit. Être présent dans un lieu ne donne pas accès à tout ce qui s'y passe.

C'est aussi là que les lectures critiques divergent. Roberts (*op. cit.*) voit dans cette position une dégradation de la figure chevaleresque et une inversion féminisante des rôles. Julie L. Human (*Looking Back: Medieval French Romance and the Dynamics of Seeing*, 2010), p. 23-24, annonce une autre perspective : la mobilité des rôles de

regard, plutôt qu'une dégradation.

Les deux lectures partent d'un même déplacement, mais ne lui donnent pas la même valeur. Le lecteur de lycée n'a pas à choisir un spécialiste par préférence. Il peut d'abord séparer le fait observable — un chevalier placé à la fenêtre — de l'interprétation proposée. Citer une lecture ne rend pas l'autre inexistante.

Pour accompagner cette lecture, demandez ce que change la désignation. Elle fournit une place à suivre, pas un nom à mémoriser. Puis faites revenir à la phrase : qui désigne, et que permet cette désignation ? La réponse reste attachée aux mots du récit. Le débat porte sur leur effet, non sur l'existence de la fenêtre.

MODE D'EMPLOI

Qui nomme ?

Faites chercher le sujet de la phrase. Ici, la désignation vient du récit, non d'une réplique du chevalier.

Montrer, expliquer



Montrer n'est pas expliquer.

Un doigt peut montrer le personnage dans la scène ; une explication doit revenir aux mots qui le désignent.

Qui regarde ?

Demandez un plan avec chaque personnage à son poste. Corrigez d'abord une place mal attribuée.

Qui parle ?

Deux personnes conversent à côté. Le passage ne rapporte pas leur entretien : laissez ses paroles inconnues.

Que sait le lecteur ?

Séparez les informations du récit et celles dont dispose le personnage.

Quand vient le nom ?

Comparez ce qu'on sait avant et après sa première occurrence.

Deux lectures

Roberts et Human discutent la valeur du regard, non sa présence.

Un geste utile

Si votre enfant bute, faites-lui retrouver le personnage dans la scène ; demandez ensuite comment la phrase le désigne.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle *Le Chevalier de la charrette* ?

LA reine est enlevée. Un chevalier part la chercher. Entre ces deux faits s'ouvre tout le roman : une décision entraîne des épreuves, et le récit en examine le coût.

L'accès au royaume où elle est retenue se paie par des épreuves. La question revient : jusqu'où

aller, et que consentir à perdre ?

Sur place, le héros trouve aussi des prisonniers. La délivrance ne concerne donc pas seulement deux personnes : d'autres attendent ce que décideront ses actes.

Des promesses circulent, les combats ont

des témoins. La libération se négocie autant qu'elle se conquiert : un serment tenu peut compter plus qu'un coup porté.

Nom, honneur, fidélité et action ne coïncident pas toujours. Le héros est reconnu avant d'être nommé, jugé avant d'être compris ; il obéit là où on l'aurait attendu fier.

Distinguez ce qu'un personnage fait, ce qu'on dit de lui et ce qu'il est. Ces écarts font avancer l'histoire ; ils ne sont pas des détours à supprimer.

À la maison, racontez un choix, son obstacle et sa conséquence. Gardez les paroles qui engagent et les témoins qui jugent : sans eux, il ne resterait qu'une suite d'exploits.

L'ENQUÊTE

Le roi et la reine regardent-ils le même duel ?

Deux fenêtres voisines donnent sur le duel. Leur proximité ne garantit ni le même savoir ni le même jugement : le roi commande dans son royaume, la reine y est captive, et d'autres captives attendent l'issue du combat.

Où sont-ils, exactement. Le texte est précis, et cette précision est la seule base solide. Chrétien de Troyes (*op. cit.*) place la reine à une fenêtre ; le roi se tient à sa droite, « couchez sor une autre fenestre » (v. 3572), et autour d'eux se presse une assemblée : « si ot avec aus .ii. assez / et d'uns et d'autres amassez » (v. 3573-3574). Dans l'édition citée, trois éléments sont établis et vérifiables : deux ouvertures distinctes, une contiguïté, une foule. Aucun des trois n'est une interprétation.

Ce que le roi est en position de recevoir. Depuis son ouverture, il voit l'aire du combat et l'assemblée qui l'entoure. Il est le souverain du lieu ; les paroles qu'on lui adresse et celles qu'il prononce circulent dans son groupe. Sa position est celle d'un homme entouré.

Ce que la reine est en position de recevoir. Elle voit le même duel

depuis une ouverture voisine, mais elle n'est pas dans la même situation : elle est captive dans ce royaume. Ce qu'elle observe, elle l'observe depuis une place qui n'est pas la sienne. Roberts (*op. cit.*) a montré que les fenêtres, chez Chrétien, organisent qui voit et qui est vu ; ici le principe s'applique à deux observatoires contigus, sans qu'on doive leur attribuer une symbolique fixe.

La confrontation, et sa borne. Après le combat, les paroles de chacun peuvent être comparées : qui parle, à qui, pour obtenir quoi. Ce travail est légitime. Ce qui ne l'est pas : déduire de la seule proximité des ouvertures un désaccord politique entre le roi et la reine captive. Le plan des fenêtres n'établit pas l'accord intérieur des personnes. Deux témoins situés — c'est tout ce que l'architecture prouve, et c'est déjà beaucoup.

L'indication de côté mérite qu'on s'y arrête. Être à droite de quelqu'un est une relation entre deux places, non une qualité attachée à une personne. Cette précision permet de reconstruire un voisinage. Elle ne donne pas une distance à mesurer, et encore moins une échelle des pouvoirs. Passer directement de droite à supériorité remplacerait une observation par un symbole que le passage n'a pas établi.

De même, « couchez sor une autre fenestre » donne un appui et une ouverture. Il ne garantit pas que le roi aperçoive chaque geste du duel. Une scène dessinée peut donner l'illusion d'un champ de vision parfaitement calculé : il faut résister à ce supplément de précision. On représente les positions attestées sans transformer en données les dimensions que le texte ne fournit pas.

L'assemblée appelle une autre prudence. « Assez » et « d'uns et d'autres » rendent sensible une présence mêlée, mais ne livrent pas une liste complète de personnes. La foule n'est donc pas un témoin collectif auquel on pourrait prêter une pensée unique. Le récit peut isoler ensuite une catégorie ou une parole ; ce nouvel indice devra être lu pour lui-même. Il ne découle pas automatiquement du nombre.

Enfin, un témoin n'est pas encore un juge. Voir fournit des informations ; juger leur donne une valeur ; intervenir peut chercher à produire un effet. Ces opérations peuvent appartenir à la même personne sans devenir identiques. Pour les comparer, il faudrait citer ce que chacun dit et préciser à qui il s'adresse. Les fenêtres permettent de poser cette enquête : elles n'en donnent pas à elles seules le résultat.

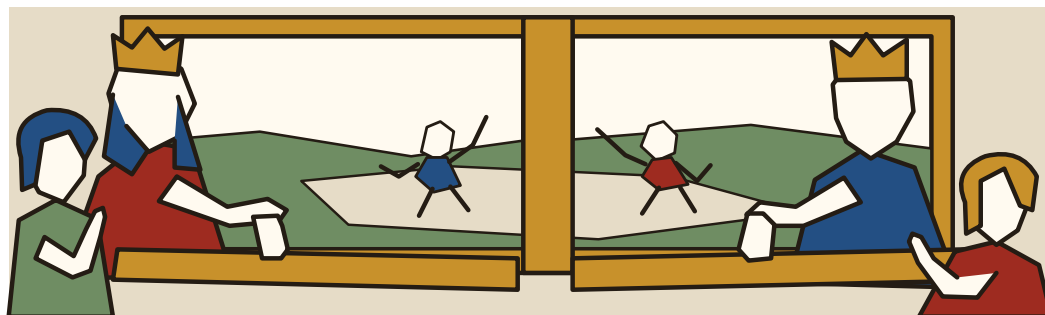
DEUX POSTES D'OBSERVATION, PAS DEUX VÉRITÉS

L'OBJECTION : deux fenêtres peuvent n'être qu'une commodité — il faut bien loger une assemblée, et un décor doit rester vraisemblable.

La réponse bornée : la commodité demeure. Mais la précision « à sa droite » et la répartition explicite des groupes ne sont pas des nécessités de décor : ce sont des informations. Elles autorisent l'étude d'un dispositif de regard. Elles n'autorisent rien de plus.

Les trois choses à ne pas confondre : le champ de vision, qui se déduit des positions ; l'interprétation, qui appartient au lecteur ; la parole publique, qui est dans le texte et se cite.

Réserve de témoins. Le dédoublement de la seconde fenêtre n'est lexicalisé qu'en A et U, qui donnent « couché sur une autre fenestre ». E donne « à côté à une fenestre », T « couché sur une fenestre », V « appuyé à une fenestre ». Tous maintiennent la proximité ; seuls A et U nomment ici l'altérité de la seconde ouverture.



La même épreuve engage un roi, une reine captive et celles qui attendent leur délivrance.

VOIR ENSEMBLE NE SIGNIFIE PAS JUGER ENSEMBLE

LES positions vérifiables. Reprenez le texte et rien d'autre : la reine à une fenêtre, le roi à sa droite sur une autre, l'assemblée mêlée autour d'eux. Notez ce qui est dit, et surtout ce qui ne l'est pas : le texte n'indique ni la distance exacte entre les deux ouvertures, ni ce que chacun distingue de l'aire du combat.

un groupe à part dans l'assemblée. Le vers 3577 isole une catégorie de spectateurs : « et mout i avoit des cheitives ». Le mot n'est pas décoratif. Pierre Kunstmann

(dir.) (*Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes*, 2014) définit « cheitif » par « captif, prisonnier » et cite précisément les vers 3577-3579. Ces femmes ne regardent pas un exploit : elles attendent le sort de leur communauté. Thierry Hentsch (*Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, 2005), p. 311-349, décrit ce transfert de la prouesse vers le salut des prisonniers. Leur attention se porte sur ce que le duel va décider pour elles.

ce que le texte autorise, ce qu'il ne permet pas. Il autorise :

distinguer des postes d'observation, distinguer des intérêts, distinguer des savoirs. Il ne permet pas : conclure que les captives partagent toutes la même origine, ni fixer ce qu'elles entendent au juste par « seigneur ». L'objection mérite d'être entendue — la prière peut n'être qu'une réaction conventionnelle de personnages sans force devant un combat dangereux. La réponse est mesurée : la convention existe, mais leur statut, explicitement rappelé par le texte, rend leur attente différente de celle des autres spectateurs.

LE DOSSIER

Une ouverture suffit-elle à abolir la prison ?

Le rendez-vous place la reine dedans et le chevalier dehors. La consigne ne raconte pas encore le franchissement.

LA situation, telle que le texte la pose. Le rendez-vous est fixé par la reine elle-même. Chrétien de Troyes (*op. cit.*) donne au vers 4509 : « A cele fenestre anquenuit ». Trois décisions tiennent dans ce vers et dans ceux qui l'entourent : le lieu est désigné, le moment est la nuit, et la désignation se fait — le texte le précise — de l'œil et non du doigt. Une consigne discrète, donc, qui suppose déjà des regards à éviter.

L'ouverture et ce qu'elle permet. Une fenêtre n'est pas une porte. Elle laisse passer la voix, le regard, au mieux la main. Le texte est explicite sur la répartition : elle sera dedans, il sera dehors. La rencontre est donc organisée par ce qui la limite.

Ce qui franchit la limite. Les paroles passent. Les regards passent. Roberts (*op. cit.*) relève cette désignation « a l'uel, non mie au doi », l'ordre de venir la nuit par le verger, et l'opposition explicite entre le dedans et le dehors : la fenêtre organise à la fois le regard et la parole, tout en posant entre les amants une limite matérielle — limite que la reine, ajoute-t-elle, commence déjà à envisager de franchir.

Ce qui ne franchit pas, et la distinction à tenir. Dans la consigne, les corps sont encore séparés. Il faut donc distinguer trois choses que le vocabulaire courant confond : le contact, qui peut être partiel ; l'accès, qui suppose de passer ; la libération,

qui suppose de sortir. La consigne prépare le contact sans raconter encore l'accès. Elle ne vaut pas libération ; le franchissement ultérieur ne doit pas être confondu avec le projet annoncé. Une copie qui glisse de l'un à l'autre a déjà quitté le texte.

Le temps des verbes importe. La reine fixe ce qui devra se produire, non une rencontre accomplie. Entre la consigne et sa réalisation, des gestes restent nécessaires. Les supposer déjà achevés ferait perdre l'incertitude de cet instant, même au lecteur qui connaît la suite.

La désignation écarte explicitement le doigt au profit de l'œil. On peut constater ce choix discret, non identifier tous ceux qui risqueraient de surprendre

l'échange. La clandestinité se construit par ce qui se voit moins. Elle n'autorise pas à inventer des surveillants autour des amants.

L'initiative n'est pas une liberté acquise. La reine choisit le lieu et le moment sans cesser d'être captive. Garder ces deux faits évite deux erreurs : nier sa capacité d'agir, ou transformer l'organisation d'une rencontre en maîtrise de toute sa situation.

Enfin, l'obstacle matériel n'a pas de valeur morale évidente. L'épaisseur du mur et les barreaux posent un problème d'action ; ils ne disent pas si le franchissement sera loué ou condamné. Ce jugement exige d'autres mots et d'autres moments du récit, pas une interprétation automatique de l'architecture.



Dans la consigne du rendez-vous, l'ouverture relie ; le mur sépare encore.

LE MUR CONTINUE D'AGIR PENDANT LA RENCONTRE

LE fait spatial. Une fenêtre, une nuit, un verger, une chambre. Une personne dedans, une personne dehors. Rien de plus n'est établi ; rien de moins n'est nécessaire.

L'effet sur les gestes. Dans le rendez-vous projeté, les gestes sont commandés par l'ouverture : parler à voix basse, se voir de près, se toucher peut-être. Le mur et les barreaux posent encore un obstacle matériel. Le décor ne

commente pas l'action : il la fabrique.

le paragraphe modèle, à recopier dans sa structure. Sujet posé : *comment un lieu fait-il agir les personnages ?*

Fait. Au vers 4509, la reine fixe le rendez-vous « a cele fenestre anquenuit », et précise qu'elle sera à l'intérieur tandis que le chevalier restera dehors.

Procédé spatial. Le texte construit l'échange autour d'une ouverture qui sépare autant qu'elle

relie : la répartition dedans / dehors est énoncée avant même la rencontre.

Interprétation. La fenêtre donne sa forme à la clandestinité : elle autorise la parole et le regard, et pose encore l'obstacle à franchir. Le désir s'organise donc dans les limites que le lieu impose.

Limite. Ce dispositif annoncé ne prédit ni le franchissement ultérieur, ni sa valeur morale. Le texte règle une soirée, non un jugement.

CE QUI PASSE, CE QUI NE PASSE PAS

CE qui passe — les paroles, à voix basse ; les regards, de près.

Ce qui reste séparé dans la consigne — les corps, encore de part et d'autre du mur et de ses barreaux.

Ce qui est vu — la fenêtre désignée de l'œil ; le verger comme chemin d'approche ; la répartition dedans / dehors.

Ce qui reste inconnu — ce que ce rendez-vous décidera, et ce que le roman en jugera.

La phrase qui ferme la page : une ouverture matérielle n'est pas une liberté acquise. Confondre les deux, c'est faire dire au texte la suite qu'il n'a pas encore écrite.

Réserve de témoins. Tous les manuscrits donnent « à cette fenêtre cette nuit ». En revanche A, C, T, U et V poursuivent au futur — lorsque tous dormiront — tandis que E lit au passé « dormirent » et omet « tous ». La localisation nocturne est stable ; la condition temporelle et collective du rendez-vous varie.

REPÈRES

Une soirée décisive

Au chapitre 5, Mme Josserand travaille au mariage de Berthe. Une annonce doit convaincre l'entourage.

Cinquante mille

Le montant est précis. Cette précision ne dit pas si la famille peut réunir la somme annoncée.

Une lettre invoquée

Mme Josserand attribue sa nouvelle à l'oncle. Le lecteur entend son affirmation, pas la lettre elle-même.

Le père intervient

Il touche furtivement l'épaule de sa femme, puis baisse les yeux sous son regard. Sa protestation s'arrête.

Qui parle ?

La parole de Mme Josserand et le jugement « Ce mensonge le révoltait » n'ont pas le même statut dans le récit.

La nuit du père

Le chapitre se termine sur ses scrupules. Ce que la réception célèbre devient pour lui une inquiétude.

Le mot juste



Dire n'est pas remettre.

Annoncer une somme n'est pas la remettre. Le geste reste à accomplir.

Revenir au passage

Lisez ensemble l'annonce, l'épaule touchée et la nuit du père : chapitre 5, dans cet ordre.

L'ESSENTIEL

Cinquante mille francs annoncés : qui peut vraiment les payer ?

Mme Josserand promet une dot pour marier sa fille Berthe : cinquante mille francs apportés au mariage. Mais son mari ne sait pas les réunir.



Le salon entend une assurance ; le père emporte une inquiétude que les autres ne voient pas.

BERTHE aura cinquante mille francs. Dans la soirée du chapitre 5, Mme Josserand annonce la dot avec assurance. Émile Zola (*Pot-Bouille*, G. Charpentier, 1883) lui fait ajouter : « Ce n'est pas beaucoup sans doute, mais quand l'argent est là, et solide ! » Ce sont les mots d'un personnage ; le narrateur ne certifie pas que cette somme soit disponible.

La phrase suivante change tout : « Ce mensonge le révoltait. » M. Josserand a entendu sa femme. Il lui touche furtivement l'épaule ; elle le regarde et le force à baisser les yeux. L'argent n'a pas changé de mains. Pourtant, le geste du père est déjà arrêté : la version

publique résiste à celui qui sait qu'elle ment.

Le roman ne nous oblige donc pas à déceler une réserve cachée dans le seul mot « quand ». Il oppose une affirmation entendue au salon à une réaction que les invités ne partagent pas. Le lecteur dispose de ce contre-savoir. Une promesse n'est pas ici une information neutre sur la fortune familiale : elle sert une négociation.

Puis le père se demande « où il prendrait cette dot ». La question n'est plus celle du montant annoncé, mais des moyens de le réunir. Cinquante mille francs peuvent être une somme précise et rester une ressource incertaine. Le récit sépare ce qu'on proclame de ce

qu'on peut effectivement garantir.

La nuit, cette différence devient un scrupule : sa conscience demeure « brouillée par la promesse d'une dot de cinquante mille francs » (*ibid.*, ch. 5). Il ne s'agit pas d'un paiement qui l'aurait ruiné, mais d'un engagement dont il ne sait comment répondre. La promesse agit sur lui avant son éventuelle exécution.

Cela ne prouve ni que toute parole d'argent trompe, ni que tous les choix du roman soient achetés. La scène montre plus précisément une assurance sociale imposée à un homme inquiet. Pour l'expliquer, tenez ensemble la phrase brillante, le geste interrompu et la question du père.

LA PIÈCE À EXAMINER

À qui parle-t-elle ?

« Elle affectait de causer bas avec madame Juzeur, tout en parlant pour Valérie et pour Clotilde, debout près d'elle. »

Émile Zola (*ibid.*, ch. 5).

La destinataire devant elle n'est pas tout son public. Mme Josserand règle sa voix pour que d'autres femmes entendent. Le texte nomme les auditrices visées : nul besoin d'inventer leurs pensées.

Le mot « affectait » signale la mise en scène. Ce qui ressemble à une confidence sert aussi d'annonce. La façon de parler compte autant que la somme prononcée.

Cette double adresse ne prouve pas que toutes les auditrices soient convaincues. Elle montre à qui l'annonce cherche à parvenir.

MÉTHODE

Une parole, un locuteur, une preuve

COMMENCE par attribuer la phrase. « Berthe aura cinquante mille francs » est annoncé par Mme Josserand : ce n'est pas un bilan du narrateur.

Lis le voisinage. La réaction du père contredit l'annonce. Demande qui dispose de l'information : le lecteur connaît une inquiétude cachée aux invités.

Sépare enfin l'effet et la vérité. Une parole peut orienter une réception sans décrire fidèlement les ressources de la famille.

Dans ta copie, précise ce que tu démontres : ici, le lecteur découvre

l'écart entre assurance affichée et inquiétude cachée. L'ironie naît de cet écart de savoir ; elle ne tient pas simplement à une phrase que tu jugerai fautive. N'en tire pas une loi sur tout le roman.

POUR RETROUVER LE TEXTE. Les citations suivent l'édition Charpentier de 1883. Le chapitre suffit à retrouver la scène ; les numéros de paragraphes de notre relevé sont des repères de travail, absents du volume. Les orthographes d'une autre édition peuvent différer : comparez le passage entier avant de conclure à une citation fautive.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Mme Hédouin sait où elle va

Mme Hédouin dirige un magasin ; Octave, jeune employé, la regarde travailler.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

Des passages étranglés

Le magasin est « mal éclairé, petit, encombré de marchandises, qui débordaient du sous-sol, s'entassaient dans les coins, ne laissaient que des passages étranglés » (Émile Zola, *ibid.*, ch. 1).

La description resserre progressivement l'espace : du magasin entier aux coins, puis à ce qui reste pour passer. Les marchandises occupent presque toute la place.

Ce n'est pas une condamnation morale du commerce.

L'encombrement donne une résistance concrète au déplacement. Il permet ensuite de mesurer l'aisance de celle qui connaît les lieux.

Ne remplacez pas ces éléments par « c'est le désordre » : lumière, volume et circulation ne disent pas exactement la même chose.



L'étoffe encombre le lieu sans arrêter celle qui en dirige le travail.

OCTAVE découvre Au Bonheur des Dames.

Le magasin du premier chapitre est encore petit, mal éclairé, chargé de marchandises. Mme Hédouin ne lui en propose pas une visite rêvée : le nouveau commis rencontre un commerce au travail. Pour comprendre la scène, regardons ce qu'elle accomplit dans cet espace.

Lorsqu'elle le reçoit, elle est « debout, un porte-plume derrière l'oreille, donnant des ordres à deux garçons de magasin qui rangeaient des pièces d'étoffe dans des cases » (Émile Zola, *ibid.*, ch. 1). La phrase réunit un outil, des exécutants et une tâche précise. Son autorité devient visible dans le rangement même.

Pendant les deux heures où Octave visite, il la croise encore, « filant par les plus étroits couloirs, sans jamais accrocher un bout de sa robe ». Le détail matériel importe : l'obstacle existe, mais ne l'arrête pas. Le lecteur n'a pas besoin d'un plan pour reconnaître une aisance acquise dans un lieu difficile.

Le récit va plus loin qu'une comparaison neutre de trajets. Elle lui apparaît comme « l'âme vive et équilibrée de la maison », tandis que le personnel obéit au moindre signe de ses mains. Les mots rendent sensible une direction active. Elle n'est pas simplement moins gênée qu'Octave : elle fait fonctionner le magasin.

Mais le nouveau venu n'en tire pas seulement une leçon professionnelle. « Octave était blessé qu'elle ne le regardât pas davantage. » Son amour-propre déplace l'attention : ce qu'il souhaite recevoir d'elle n'est pas uniquement un ordre ou une explication. La compétence observée rencontre son désir de plaire.

Un parent peut faire raconter ce basculement : d'abord ce qu'elle fait, puis ce qu'il attend. On ne décide pas qu'Octave est incapable de commerce, ni que Mme Hédouin maîtrise toute l'économie du roman. On repère, dans cette rencontre, une femme occupée à son travail et un homme contrarié de ne pas en devenir le centre.

MODE D'EMPLOI

Faire raconter



Un geste donne la direction.

Qui travaille ici ?
Retrouvez son geste dans le premier chapitre.

Choisir un verbe

« Filant » donne un mouvement rapide. Faites expliquer son effet au lieu de compter arbitrairement les mots cités.

Nommer l'obstacle

Qu'est-ce qui laisse peu de place ? Une réponse précise revient aux ballots et aux passages.

Suivre l'attention

Octave voudrait être regardé : qu'est-ce qui le blesse ?

Attribuer la phrase

Une impression d'Octave, une parole de Campardon et une description n'ont pas le même point de départ.

Accepter une limite

Ce seul épisode ne suffit pas à décider de toute la réussite future du jeune homme.

Laisser chercher

Si la réponse hésite, rouvrez le passage ensemble. L'enjeu est de retrouver l'appui, pas de deviner votre réponse.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle *Pot-Bouille* ?

OCTAVE Mouret arrive à Paris et cherche une place dans le commerce. Campardon le guide parmi des gens qui ont déjà leurs intérêts et leurs secrets.

Berthe Josserand épouse Auguste, tandis que sa mère promet une dot incertaine. Le mariage n'éteint ni les désirs ni les querelles ; Octave devient l'amant de Berthe.

La découverte de cette liaison provoque une crise. Chacun défend sa position ou tente de faire taire ce qui le gêne. Les déclarations d'honneur n'empêchent pas les compromis.

Octave poursuit son chemin et épouse Mme Hédouin. Autour de lui, les arrangements continuent. Le récit suit moins une morale proclamée que les décisions prises pour préserver une situation.

UNE SUITE, UN AUTRE LIVRE. Octave réparaît dans *Au Bonheur des Dames*. Ce prolongement n'autorise pas à décrire le petit magasin du premier chapitre comme le grand commerce qu'il deviendra. Pour accompagner la lecture, gardez l'ordre des événements : ce qu'Octave découvrira plus tard n'est pas encore ce qu'il sait en entrant ici.

L'ENQUÊTE

Pichon dépose sa carte le dimanche ; Josserand écrit toute la nuit pour trois francs le mille

Deux gestes discrets occupent le temps des employés. Le roman donne le tarif des bandes d'adresse ; il ne chiffre pas le rendement d'une carte déposée chez un supérieur.

UN dimanche, Pichon n'est pas chez lui : il a dû sortir « pour déposer une carte de visite chez un de ses supérieurs » (Émile Zola, *ibid.*, ch. 4). La course tient dans une phrase, au moment où Octave vient apporter un livre à Marie. Ce déplacement professionnel empiète sur la journée domestique ; le récit l'enregistre sans en raconter la réception.

Nous ne savons donc ni si le supérieur ouvre sa porte, ni ce qu'il fait de la carte. Déposer son nom peut entretenir une relation hiérarchique, manifester une attention ou satisfaire un usage. Mais la scène ne choisit pas explicitement entre ces motifs. Le geste existe ; son bénéfice demeure sans mesure. Lui attribuer une promotion serait ajouter au roman un résultat qu'il ne donne pas.

Un autre employé occupe ses nuits à une besogne dont le tarif, lui, est prononcé. M. Josserand complète ses appointements de caissier en remplissant des bandes d'adresse pour un éditeur. Sa femme le raille : « Ah ! oui, vos bandes à trois francs le mille !... Si c'est avec ces trois francs-là que vous espérez marier vos filles ! » (*ibid.*, ch. 2). Le montant arrive dans un reproche, pas dans la bouche d'un narrateur qui dresserait un tableau de salaires.

Le travail n'en est pas moins matériel. Sur la table s'étalent les feuilles grises imprimées dont il remplit les blancs, à la lueur d'une petite lampe. Parce que ses appointements ne suffisent pas, il recommence pendant des nuits entières. Sa honte tient à la gêne que cette besogne pourrait révéler. Il se cache non pour ne rien faire, mais pour travailler davantage sans rendre visible le manque d'argent.

La scène précise aussi à quoi ce revenu sert. « Sans ses bandes, le luxe du ménage aurait disparu. » Le père s'obstine, malgré les dédains, à soutenir toilettes et réceptions ; il imagine qu'un supplément de dentelle aidera au mariage de ses filles. La nourriture, elle, est rognée. Un travail rémunéré finance ainsi les signes d'une aisance qu'il ne suffit pas à assurer paisiblement.

Le départ de sa femme et de ses filles vers la cuisine lui permet de se remettre furtivement à ses bandes. Ce mouvement empêche d'en faire seulement un homme arrêté par les humiliations : il poursuit la tâche. Le récit le dit même heureux lorsqu'il s' imagine qu'un détail de toilette aidera ses filles. Sa souffrance et son investissement dans le projet familial coexistent ; l'une n'annule pas l'autre.

La comparaison avec Pichon ne doit pas écraser cette différence. Le

dépôt de carte donne un geste envers la hiérarchie ; les bandes donnent un tarif, des heures prises sur la nuit et un emploi familial du revenu. Le premier épisode ne prouve pas qu'un nom rapporte davantage qu'un travail. Le second ne prouve pas que le travail n'apporte aucune considération : il montre le dédain de cette épouse et la honte de cet homme.

Ce que nous pouvons rapprocher, c'est le coût d'une position qui dépasse les heures du bureau. Pichon se déplace le dimanche ; Josserand veille pour entretenir son ménage. Le roman rend visibles ces prolongements modestes sans leur attribuer la même valeur. Une enquête attentive conserve le contraste entre une démarche dont le rendement n'est pas raconté et un travail dont le bénéfice réel ne met pas fin au sacrifice.

LE DESTINATAIRE RESTE HORS CHAMP

PICHON sort déposer sa carte ; Octave trouve Marie. La phrase explique d'abord une absence qui rend leur rencontre possible. Son utilité dans le récit ne se confond donc pas avec l'avantage professionnel espéré par Pichon.

Aucune scène ne montre ici le supérieur recevant le nom, le mémorisant ou récompensant son employé. Le silence ne prouve pas que la démarche soit inutile. Il interdit seulement de raconter son résultat comme un fait.

Cette différence donne une règle de lecture concrète : demander ce qu'un détail produit dans la scène que nous lisons, puis distinguer ce que nous supposons de ses effets ailleurs. L'absence de Pichon est certaine dans cet épisode ; le succès de sa visite reste inconnu. Un indice social n'autorise pas à inventer la scène suivante. La carte explique une porte disponible pour Octave ; elle ne raconte pas celle qu'un supérieur aurait ouverte à Pichon.



Deux temps pris sur la vie privée : le roman chiffre un travail, pas le rendement de l'autre démarche.

BACHELARD SE VANTE DE NE PAS MARCHANDER

BACHELARD parle des femmes à Octave et Trublot au chapitre 7. Il se flatte d'avoir beaucoup dépensé pour elles : « Dans la commission, on ne marchandait pas là-dessus : histoire de montrer qu'on était au-dessus de ses affaires. » Il ne décrit pas le barème de ses marchandises. Le complément « là-dessus » renvoie à la conversation qu'il faut conserver autour de la citation.

La dépense devient une démonstration. Se montrer

au-dessus de ses affaires est encore une façon de parler en homme d'affaires, tout en prétendant s'en détacher. Le lecteur entend cette bravade à travers le récit ; il ne reçoit pas un relevé comptable des sommes réellement dépensées.

Octave est surpris de retrouver le même oncle qui exagérât son ivresse pour échapper aux demandes familiales. L'opposition porte donc sur deux usages d'une image de soi : l'homme dépensier qu'il affiche ici et l'homme

insaisissable devant ses proches. Cette contradiction ne se réduit ni à un revenu, ni à une réputation commerciale prouvée.

La scène change encore quand Bachelard annonce qu'il se range et veut être aimé. La dépense ne suffit donc pas à dire le désir qu'il revendique : il oppose son présent à ses exploits racontés. La surprise d'Octave garde ensemble ces versions, sans nous fournir un moyen de vérifier tous les récits vantards de l'oncle.

LE DOSSIER

Auguste demande une garantie et la signature avance sans réponse précise

Chez le notaire, Auguste demande qu'on mentionne une assurance. On lui répond que cela va de soi : l'accord avance précisément là où la garantie cesse d'être expliquée.

CHEZ le notaire, le contrat calme un peu M. Josserand : « le premier versement de dix mille francs devait avoir lieu six mois après le mariage » (Émile Zola, *ibid.*, ch. 7). Ce n'est pas un paiement constaté. Le père reçoit un délai ; le mariage peut se faire avant que cette première somme soit remise. La différence des dates devient pour lui la possibilité de respirer.

Mais Auguste écoute avec inquiétude. Il regarde Berthe, les parents, puis le rédacteur des notes du contrat. Il finit par parler d'une assurance dont il lui semble logique de faire mention, comme garantie. Le roman distingue ainsi le soulagement de celui qui doit trouver l'argent et la prudence de

celui qui compte le recevoir. Le document commun ne produit pas la même lecture pour chacun.

À la question, les autres répondent par des gestes étonnés : « à quoi bon ? la chose allait de soi ; et l'on signa vivement ». L'assurance n'est pas expliquée dans le passage cité. Le silence du notaire, qui passe la plume aux dames, n'est pas non plus un certificat que le narrateur nous demanderait de croire. La signature est une action racontée ; elle ne remplace pas la réponse absente.

La sortie rend l'accord plus instable encore. Une invitée dit avoir compris que l'oncle devait payer la dot. Mme Josserand nie l'avoir mis en avant pour cette somme : il donnerait plus tard toute

sa fortune à Berthe. Le lecteur découvre deux versions après la signature. Il serait donc inexact d'écrire que tous viennent de consentir à la même garantie clairement formulée.

Le dernier chapitre montre ce que devient cette incertitude dans la durée. Mme Josserand menace Auguste de reprendre sa fille et de ne jamais lui donner la dot ; puis elle se tourne vers Bachelard et lui fait renouveler ses promesses (*ibid.*, ch. 18). L'annonce change d'emploi : ce qui favorisait l'accord sert maintenant à peser sur le mari. L'oncle est là, la main sur le cœur, et réaffirme son devoir envers la famille.

Il faut pourtant résister à une conclusion plus large que le récit. Le

passage ne fournit pas un compte bancaire permettant de reconstituer chaque paiement. Il montre un délai écrit, une garantie discutée sans être éclaircie, des versions divergentes et des promesses encore mobilisées. La dépendance se mesure dans ces conduites, non dans l'affirmation d'un défaut de paiement universel.

L'enquête ne ramène pas le mariage à une mécanique sans choix. Auguste pose une question ; les autres choisissent de l'écarter ; Mme Josserand ajuste ses explications. La force de la scène vient de ces décisions précises. Entre le papier signé et ce que chacun croit garanti, le roman laisse un écart que ni la vitesse de la cérémonie ni la parole familiale ne referment.



La plume circule pendant que la question d'Auguste reste sans réponse précise.

LES ENTREPÔTS NE RÉPONDENT PAS À LA PLACE DE L'ONCLE

AU chapitre 15, Josserand cherche Bachelard rue d'Enghien. Les camions encombrant la porte ; les emballeurs clouent leurs caisses dans la cour vitrée. L'activité ne manque pas. Pourtant, aucun ouvrier ne peut lui dire où se trouve l'oncle (Émile Zola, *ibid.*). Un commerce visible ne donne pas automatiquement accès à son propriétaire.

Le bruit est raconté depuis le corps éprouvé du visiteur : les coups de marteau lui fendent le

crâne. Il se résout presque à attendre lorsqu'un apprenti, apitoyé, lui glisse une adresse à l'oreille. L'information vient d'une attention individuelle, non de l'organisation officielle qu'il vient solliciter.

Pour analyser un personnage absent, suivez ceux qui le cherchent : où vont-ils, que subissent-ils, qui les renseigne ? Ici, l'absence déclenche une petite enquête et fait dépendre le père d'un renseignement discret. Elle ne prouve pas que Bachelard a

organisé tous les obstacles ; le roman raconte leur effet sur Josserand, sans leur inventer un auteur.

Dès la porte, il a manqué se faire écraser. L'obstacle n'est donc pas seulement un manque d'information : les véhicules exposent physiquement celui qui arrive. Puis l'adresse déplace la recherche hors du commerce, vers un logement privé. Le changement de lieu fait progresser l'action sans résoudre encore la demande du père.

UNE ÉCHÉANCE N'EST PAS UN REQU

LIRE « devait avoir lieu » comme « a eu lieu » changerait la preuve. La première expression situe une attente dans le contrat ; la seconde affirmerait un événement accompli. Un lecteur ne peut remplacer l'une par l'autre pour fermer son raisonnement.

La précaution vaut aussi pour la garantie. Le texte raconte qu'Auguste la demande et qu'on élude la précision. Il ne nous donne pas ici les pièces nécessaires pour conclure à la validité juridique d'une assurance, ni pour déclarer son inexistence absolue.

Une copie solide garde donc les trois niveaux : ce que le document prévoit, ce que les personnages en disent et ce que le récit montre effectivement. Cette distinction laisse place aux choix, aux scrupules et à l'amour-propre ; elle évite de faire de l'argent une cause qui expliquerait tout sans reste. Le temps d'un verbe peut ainsi empêcher toute une conclusion abusive.

REPÈRES

Les violences nommées

Élie frappe Télumée.
Garder ce sujet dans
l'analyse empêche de faire
de la souffrance une
fatalité sans responsable.

Sous le prunier

Assise dans sa cour,
Télumée voit les passants
changer de voix à son
approche. Le retrait se lit
aussi dans cette relation.

La perception

Entendre et ne pas
entendre : l'affirmation et
sa négation tiennent dans
la même phrase.

Le temps arrêté

« A présent » reprend les
mots déjà dits. La
répétition fait durer ce qui
semblait un instant.

Les mains au travail



Protéger peut aussi entraver.

Les bandes censées
protéger gênent les doigts.
Télumée les rejette : un
objet qui devait aider peut
entraver le geste.

La sortie du dimanche

Le joug est une image
dans une scène de rires et
de gêne. Il ne faut pas
dessiner Télumée attachée
à un attelage.

La voix qui raconte

La femme âgée rassemble
ces moments. Elle ne
prétend pas qu'ils aient
toujours eu pour elle le
sens qu'ils prennent dans
son récit.

L'ESSENTIEL

Télumée ne raconte pas seulement une épreuve : les gestes du corps en changeant la mesure

Télumée, une Guadeloupéenne âgée, raconte sa vie. Ses gestes font sentir les souffrances qu'elle a traversées et l'aide qu'elle a reçue.



Sous le prunier, aux cannes, dans le jardin : trois moments, pas une victoire sans interruption.

TÉLUMÉE raconte les violences d'Élie. Simone Schwarz-Bart (*Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Seuil, 1972) lui fait dire : « Ma lassitude devint extrême et je me sentis rassasiée de vivre, soûle et enflée de malheur. » Les sensations ne décorent pas les événements : elles font sentir comment la narratrice les a traversés.

Elle reprend ensuite : « J'entendais et n'entendais pas, je voyais et ne voyais pas ». Chaque perception est affirmée puis niée. La phrase ne signifie pas simplement qu'elle n'entend plus rien. Elle fait coexister une présence au monde et son effacement. Dans la scène, Télumée reste

assise sous son prunier ; les passants baissent la voix comme devant un fantôme.

Le paragraphe suivant recommence avec « A présent » (*ibid.*). La reprise prolonge un état au lieu de raconter un nouveau coup. Le temps de la lecture se suspend. Décirer cet effet n'impose ni diagnostic médical sur la narratrice ni oubli de celui qui la frappe.

Plus tard, dans les cannes, elle court penchée, attache et trie derrière Olympe, puis prend elle-même le coutelas. Le récit nomme les piquants, les bandages inutiles, les mains fendues. Le corps acquiert un rythme de travail qui est aussi une usure. Apprendre à tenir la

cadence ne rend pas la tâche juste ni légère.

Le dimanche, l'image animale revient : « je portais mon joug, je tirais et je hennissais » (*ibid.*). Ce n'est pas la description d'un attelage réel. Télumée évoque sa misère au milieu des rires et des sorties de ses compagnes. La comparaison réunit une charge et une énergie qui ne se laissent pas réduire l'une à l'autre.

À la fin, elle se dit encore sur ses deux pieds. Cette affirmation n'efface pas les moments d'effondrement : c'est une femme qui les raconte après les avoir vécus. Suivre ses gestes permet de lire ensemble l'épreuve, les ressources et leurs limites, sans transformer toute sa vie en exemple de courage ininterrompu.

LA PREUVE À RETENIR

Tenir n'efface pas l'épreuve

« mais je reste une femme sur mes deux pieds, et je sais que le nègre n'est pas une statue de sel que dissolvent les pluies. »

Simone Schwarz-Bart (*ibid.*, dernier mouvement du roman).

Le mot « mais » oppose la persistance aux tempêtes rappelées juste avant. Il ne nie pas leurs effets. Les verbes disent une femme assaillie, délavée, puis demeurée présente.

La station du corps participe à cette affirmation figurée. Il serait trop simple d'opposer des pieds entièrement littéraires à une statue seule chargée de symbole.

La phrase suivante laisse aussi surgir la nostalgie d'un temps qui échappe. Résister n'est donc pas se rendre intacte ni étrangère à la perte.

MÉTHODE

Du geste observé à une interprétation précise

REPÈRE d'abord la scène : sous le prunier, Télumée est assise et les passants murmurent. Tu disposes d'une posture et d'une relation, pas encore d'une explication.

Lis ensuite la phrase de perception. Le même verbe est affirmé puis nié : ce contraste fait sentir une présence incertaine au monde. N'efface aucun des deux termes.

Compare avec le travail des cannes. Courir,

lier, trier : les gestes sont précis, mais leur efficacité s'accompagne de blessures. Une compétence n'est pas une délivrance.

Termine par la portée de ta lecture : le récit rend

sensible ce que l'épreuve fait au corps. Il ne donne pas, à partir d'une posture isolée, une définition entière de Télumée. Le passage suivant peut compliquer ce que tu viens de comprendre.

POUR RETROUVER CES SCÈNES. Suivez, dans la seconde partie du roman, les violences d'Élie, les soins de la grand-mère, puis le travail avec Olympe. La dernière affirmation se trouve à la fin. Les numéros de paragraphes du relevé d'atelier ne sont pas ceux de votre édition : cherchez les mots dans leur scène, sans confondre page imprimée et repère de travail.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Soigner sans pouvoir tout réparer

Télumée reçoit de l'aide : la soigner ne suffit pas à effacer ce qu'elle a vécu.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

Une décision discutée

Victoire envoie sa fille de dix ans chez sa grand-mère après l'arrivée de Haut-Colbi. Le village la blâme. La narratrice dit pourtant de sa mère qu'« elle connaissait la vie depuis longtemps » (Simone Schwarz-Bart, *ibid.*).

Cette connaissance s'inscrit dans un choix difficile, qui éloigne l'enfant pour protéger une nouvelle relation. L'image d'un ventre rempli de paille fait sentir le prix de la décision.

On ne peut donc prélever cette phrase pour en faire un éloge sans réserve du savoir maternel. Le récit conserve la conduite, le blâme et la manière dont Télumée la raconte.

Nommer la personne et l'épisode protège aussi d'une généralité sur « la sagesse créole » : ici, une expérience n'annule pas les intérêts ni les contradictions de celle qui sait.



Une main soigne, une autre interrompt la parole : le soutien n'abolit pas le désaccord.

CHACQUE soir, Télumée rejoint sa grand-mère après les violences d'Élie. Reine Sans Nom la fait étendre et chauffe au creux de sa main l'huile de carapate dont elle la masse. Avant même le conseil, le roman décrit une présence et un geste. Le savoir ne se présente pas comme une maxime détachée de celle qui souffre.

Un soir, pendant ce soin, Télumée demande : « Bonne-maman, est-ce qu'il ne sent pas que je l'aime ? » (Simone Schwarz-Bart, *ibid.*). La question cherche encore du côté de son propre amour une prise sur l'homme qui la frappe. La réponse retire cet espoir immédiat : « ton amour ne lui sert de rien et la terre entière pourrait

l'aimer que cela ne lui servirait de rien ».

La grand-mère ne reproche pas à Télumée de ne pas aimer assez. Elle situe une limite chez Élie, « au point où il en est ». Sa réponse s'élargit ensuite à une réflexion sur les hommes et la mort. Il ne faut pas confondre cette parole avec une recette qui commanderait la suite des événements : les violences continuent.

Mais conclure que le soin ne sert à rien serait une autre erreur. Plus loin, Télumée précise : « Grâce à elle je mangeais, je buvais ». Sa grand-mère lave, nourrit, fait les commissions, parce que la jeune femme ne supporte plus les regards dans la rue. L'effet est nommé par celle qui le reçoit : sa vie quotidienne est soutenue.

L'échange a pourtant sa limite. Quand Reine Sans Nom prononce le nom d'Élie, Télumée pose un doigt sur sa bouche. Elle refuse d'entendre certains jugements et garde l'espoir du retour. Les deux femmes restent alors longtemps en silence. Le roman ne réduit pas la plus jeune à une élève qui appliquerait docilement un savoir reçu.

Pour en parler ensemble, on peut suivre ces trois moments : une main soigne, une parole répond, une autre main interrompt. La relation demeure active même lorsque l'accord manque. Ce qui aide Télumée à vivre ne suffit ni à faire cesser les coups ni à décider à sa place de ce qu'elle peut entendre.

MODE D'EMPLOI

Qui accomplit le geste ?

La grand-mère chauffe l'huile dans sa main. Demandez de retrouver ce détail avant de parler de transmission.

À qui va la question ?

Télumée interroge une proche qui la soigne, pas une voix extérieure au récit. L'adresse fait partie du sens.

Quel effet est nommé ?

Elle dit manger et boire grâce à l'aide reçue. C'est une action précise, pas la preuve que tout serait réparé.

Où paraît le refus ?

Le doigt sur la bouche interrompt le jugement sur Élie. Le geste fait exister une limite dans la relation de soin.

L'aide quotidienne



Les commissions font partie du soin.

Une commission apportée compte aussi. Aider ne se réduit pas à la phrase juste : le récit donne du poids à la nourriture, à l'eau et à la présence.

Ne pas faire la leçon

Faites raconter l'échange avant de proposer une morale. Télumée n'est pas tenue d'agir comme le lecteur le voudrait.

Revenir au contexte

Les coups sont décrits avant le soin. Leur auteur ne disparaît pas derrière un discours sur la capacité de la victime à tenir.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle *Pluie et vent sur Télumée Miracle* ?

TÉLUMÉE âgée raconte sa vie en Guadeloupe. Éloignée par sa mère, elle grandit chez sa grand-mère. Elle aime Élie, puis sert les Desaragne, où elle subit le mépris racial.

Elle revient vivre avec Élie. Leur bonheur se défait ; il la frappe, puis l'abandonne. Aidée par sa grand-mère, Télumée traverse un long retrait avant de reprendre une vie de travail.

Dans les cannes, Olympe l'accompagne. Télumée retrouve Amboise et partage sa vie ; sa mort lors d'une lutte ouvrière ouvre une nouvelle épreuve. Les liens renoués ne la protègent pas de la perte.

Le vieil Élie reparaît, puis meurt. Télumée demeure dans son jardin. Elle rassemble les amours, les travaux et les paroles qui l'ont aidée ou blessée ; raconter ne rend pas ces événements réversibles.

LIRE UN DIALOGUE À DEUX. L'un lit la question de Télumée, l'autre la réponse, puis on reprend ensemble les gestes qui les entourent. Ce qui se passe pendant une réplique importe autant que ses mots. Le désaccord peut devenir une question à examiner, pas une réponse à imposer.

L'ENQUÊTE

Télumée a déplacé sa case ; une parole ancienne revient la blesser au passage du cortège

Le bilan rapproche les lieux traversés et les mots qui reviennent blesser celle qui les a prononcés. Mais le verbe « transporter » ne suffit pas, à lui seul, à prouver une théorie de la mémoire.

À la fin du roman, Télumée affirme : « J'ai transporté ma case à l'orient et je l'ai transportée à l'occident » (Simone Schwarz-Bart, *ibid.*). Le complément du verbe est un lieu habité, pas un souvenir. Les deux directions et la reprise du verbe donnent au bilan le mouvement d'une vie déplacée. Le texte ne détaille pas ici un démontage et une reconstruction : inutile de lui ajouter un chantier.

On peut entendre dans cette phrase une image du récit qui porte une existence. Mais ce rapprochement appartient à la lecture. La case, les tempêtes, le corps assailli puis debout composent une affirmation plus riche qu'une liste de gestes matériels. Les séparer en quatre objets étanches empêcherait de lire leur voisinage ; les déclarer identiques ferait disparaître leurs différences.

Le retour d'une parole se trouve juste avant, dans une scène précisément située. Le vieil Élie est venu près de la haie pendant que Télumée préparait ses cornets de cacahuètes. Il attendait un mot de réconfort. Elle a revu l'enfant qu'elle avait aimé, mais sa gorge serrée ne lui a laissé qu'une réponse : « Oui, c'est bien triste... mais c'est comme ça... » (*ibid.*). Ce n'est pas une indifférence simple : les larmes et la honte accompagnent les mots.

Après la mort d'Élie, elle entend son glas et regarde passer le cortège. Elle dit alors : « mon "c'est comme ça" devient le son même de la cloche et me fouaille le cœur ». Une phrase qui constatait la situation revient comme une blessure. Le verbe « devient » relie sa propre réponse à ce qu'elle entend maintenant. Il ne nous demande pas de croire que les

paroles ont matériellement quitté sa bouche pour entrer dans une cloche.

Le récit n'a pas changé les mots cités ; il les a remis au contact d'une autre scène. Le regret les charge autrement. Le lecteur dispose à la fois de la réponse et de ce qu'elle fait éprouver ensuite à celle qui l'a prononcée. Cette relation est démontrable dans les phrases ; une fidélité absolue de toute mémoire ne l'est pas.

Le même paragraphe ne reste d'ailleurs pas enfermé dans le regret. En regardant le cortège, Télumée éprouve aussi une allégresse inattendue ; sa propre mort lui apparaît autrement. Le mouvement de sa pensée déborde la seule phrase blessante. En faire un remords uniforme imposerait au bilan une cohérence plus pauvre que celle du récit.

Cette variation ne commande pas au lecteur de juger qu'elle aurait dû pardonner. La visite d'Élie appartient à une relation dont le roman a raconté les violences. On peut entendre la peine liée au mot qui n'est pas venu sans effacer cette histoire ni convertir le regret de la narratrice en obligation morale valable pour toute victime.

L'objection reste donc utile : tirer une théorie du seul « j'ai transporté » serait aller trop vite. La preuve la plus ferme n'est pas une métaphore supposée de la maison ; c'est le rapprochement explicite entre une parole ancienne et le glas présent. La case donne un parcours de vie. La reprise des mots donne un retour affectif. On peut les lire ensemble sans prétendre que le même verbe explique les deux opérations.

LE PETIT SOU EST UNE PAROLE

À PRÈS sa réponse à Élie, Télumée regrette ce « petit sou vaillant », ces mots qu'elle n'a pas su donner. La petite monnaie est ici une image du réconfort refusé ou empêché. Aucun échange d'argent n'est raconté.

La lire comme une pièce qui serait restée dans sa main fabriquerait un fait. La dessiner dans cette main rendrait ensuite cette invention plus convaincante encore. Le dessin doit conserver le travail des cornets et la haie, qui sont dans la scène, non matérialiser chaque nom comme un objet.

La précision n'interdit pas les images : elle demande de distinguer leur régime. Le récit peut faire d'une parole une offrande et d'une cloche une blessure, sans fournir une monnaie ni une arme à placer dans le décor. C'est justement cette circulation du sens, et non un inventaire d'accessoires, qu'il faut expliquer. Les mots demandent d'abord une lecture de leur contexte.



Près de la haie, un mot restait possible ; le cortège appartient au temps du regret.

CE QU'UN RETOUR DE MOTS REND POSSIBLE

UNE analyse peut commencer par une objection : si la formule revient exactement, rien n'aurait changé. La réponse consiste à comparer les situations. Près de la haie, Élie attend encore une parole ; au passage du cortège, Télumée ne peut plus lui adresser celle qu'elle regrette. L'irréversibilité change l'effet des mêmes mots.

La narratrice ne se contente pas de citer : elle commente ce retour

en le reliant à une sensation du cœur. Dire que le changement serait confié au verbe seul, « sans commentaire », effacerait ce qu'elle en dit. La forme répétée et l'interprétation de celle qui se souvent travaillent ensemble.

Pour un sujet sur le récit d'une vie, cette scène permet une proposition bornée : raconter rend une ancienne réponse disponible pour un jugement présent. Elle ne prouve pas que tout souvenir soit

déformé ni que la narratrice ait menti. Le texte donne deux moments d'une relation, pas un contrôle extérieur de son exactitude. Ce qu'on peut vérifier ici, c'est le trajet de la formule dans le roman et la douleur qu'elle y prend. Conserver les mots et modifier leur effet ne sont donc pas deux affirmations contradictoires : elles ne portent pas sur le même aspect de la reprise.

LE DOSSIER

Adriana parle de Télumée aux voisines ; puis elle se tourne vers elle et lui promet un avenir

Deux voisines parlent d'elle, puis l'une s'adresse à elle. Le futur demeure ; la personne grammaticale et la manière de faire entendre l'espoir changent.

UN jour de Noël, des femmes discutent de Télumée, retirée dans les herbes de sa cour. Elles parlent aussi de la maladie de sa grand-mère, comme si la jeune femme ne pouvait ni entendre ni comprendre. Le roman fait pourtant passer la scène par sa voix de narratrice. L'écart entre ce que les femmes supposent et ce que le lecteur entend interdit de la traiter comme simplement absente.

Adriana se lève avec difficulté. Sa voix est d'abord « rêveuse, empreinte de nostalgie » (Simone Schwarz-Bart, *ibid.*). Elle parle des héritages douloureux de la Guadeloupe, puis affirme : « Et pourtant moi Adriana je frappe ma poitrine et je vous dis : cette femme abordera. » Son nom et le geste annoncé engagent celle qui parle. La promesse répond à l'image d'une

Télumée qui ne parviendrait plus à toucher terre.

Ismène reprend aussitôt : « Elle abordera », trois fois, d'une voix qualifiée de « candide ». Elle ne répète pas toute la phrase d'Adriana mot pour mot. Elle en conserve le verbe au futur et le sujet à la troisième personne, en retirant le nom de la garante et la déclaration de serment. La répétition fait entendre un assentiment, non une deuxième preuve de ce qui arrivera.

Puis Adriana change d'adresse. Le récit le signale : elle s'adresse directement à Télumée, de l'autre côté de la route, d'une voix « vibrante, pareille à un cri ». La fin de sa phrase est devenue « tu aborderas ». Même verbe, même futur, mais autre personne : celle dont on parlait est désormais celle à qui l'on parle.

Un détail empêche d'entendre ce cri comme une sommation : « tu n'as pas besoin de nous répondre aujourd'hui ». L'adresse reconnaît Télumée sans lui réclamer aussitôt le signe qu'elle va mieux. Adriana maintient une possibilité d'avenir tout en lui laissant son silence présent. La force de la phrase tient à cette association, pas seulement au volume de la voix.

Adriana l'appelle aussi « cher petit pays ». Le nom propre est suivi d'une adresse affectueuse qui lui donne une place dans la parole commune. Il ne s'agit pas de dessiner une carte à la place du personnage : le changement se joue dans la façon dont une personne en accueille une autre, au moment où celle-ci reste retirée.

Cette sollicitude n'efface pas tout ce qui précède. Les femmes viennent d'évoquer la maladie de la

grand-mère malgré sa recommandation de se taire. Leur certitude que Télumée n'entend pas les autorise à parler près d'elle. La scène contient donc une indiscretion et une promesse, non une communauté uniformément protectrice. La conversion du « elle » au « tu » est d'autant plus sensible qu'elle se produit au sein de ce groupe imparfait, pas dans une rencontre idéale.

Après le départ des femmes, Télumée demeure sous son prunier et pense avec inquiétude à sa grand-mère. Rien ne montre une guérison instantanée produite par le futur. La comparaison établit un changement dans la relation de parole : groupe qui commente, voix qui relaie, personne directement appelée. Elle ne transforme pas l'espoir prononcé en résultat déjà obtenu.



Adriana se tourne vers celle dont on parlait et lui laisse le droit de ne pas répondre.

UNE FORMULE SEMBLABLE, DEUX SITUATIONS

AU début de la vie de Télumée, Reine Sans Nom répond aux critiques contre Victoire. Elle évoque « pour bien longtemps encore » puis « même lune et même soleil, mêmes tourments d'amour » (Simone Schwarz-Bart, *ibid.*). Sa voix est amusée : elle se réjouit de recevoir l'enfant. La formule ne flotte pas au-dessus de ses intérêts ; elle accompagne cette joie.

À la fin, Télumée reprend « pour bien longtemps encore » et « même lune et même soleil », mais poursuit vers les étoiles et les yeux des défunts. Le rapprochement verbal est précis. La première parole répond à un blâme ; la seconde regarde au-delà d'une vie, vers ceux qui continueront de se débattre. Le sujet passe des « hommes » aux « gens ». Ce changement s'observe, mais il ne suffit pas à

décider, sans autre appui, d'une différence d'extension entre les deux groupes.

La ressemblance permet de proposer un écho, pas de prouver une citation consciente. La narratrice n'introduit pas ici la formule par « comme elle disait ». Garder cette limite n'oblige pas à taire l'hypothèse : on distingue ce qui est relevable mot à mot de l'interprétation d'une parole reçue qui travaillerait encore sa voix.

UNE VOIX, PLUSIEURS POSITIONS

ADRIANA garantit la promesse en se nommant. Ismène la relaie. Télumée en devient la destinataire lorsque la troisième personne cède la place au « tu ». Ces positions sont données par la scène ; elles ne désignent pas quatre générations.

Il reste une quatrième fonction : Télumée raconte plus tard l'ensemble de l'échange. C'est par son récit que nous connaissons les qualités des voix, les gestes et le changement d'adresse. La parole rapportée n'arrive donc pas sans médiation au lecteur.

Cette médiation ne suffit pas à la déclarer inventée ni à lui attribuer toutes les pensées des voisines. On peut citer exactement une réplique telle que le roman la donne et reconnaître qu'elle appartient à un souvenir raconté. L'exactitude de la citation est notre travail ; l'accès direct à toute la scène passée n'est pas une preuve que nous possédons. Le récit est notre témoin, non un enregistrement extérieur.

REPÈRES

Compagnons, puis frères

La seconde désignation resserre le lien. Repère ce que cette correction ajoute avant de parler d'une simple répétition.

Une même forme

L'image du moule établit une parenté. Le paragraphe admet aussitôt des avantages différents du corps et de l'esprit.

La force et son usage

Posséder davantage de moyens ne donne pas un droit sur autrui. Le texte destine ces moyens à l'aide, non à la prise.

Recevoir une aide



Un appui, pas une prise.

La main qui aide répond à un besoin ; elle ne prend pas possession de celui qui reçoit. C'est la relation que le dessin propose d'observer.

La parole réciproque

Il ne suffit pas qu'un seul parle. La déclaration est commune et mutuelle : chacun peut faire connaître sa pensée.

Un argument, pas un constat

La nature est dite gouvernante des hommes et ministre de Dieu. Ce cadre fonde la proposition de La Boétie ; il ne décrit pas une égalité sociale déjà réalisée. Dans ta copie, distingue ce qu'il affirme devoir unir les hommes de ce qui se passe effectivement entre eux.

L'ESSENTIEL

La nature fait des compagnons, non des maîtres : les différences n'autorisent pas à dominer

La Boétie demande pourquoi des peuples obéissent à un seul homme. Pour lui répondre, il part de ce que les humains ont en commun.



Différer, s'aider, se parler : trois images d'une compagnie qui ne donne pas droit de dominer.

NOUS ne sommes pas nés pour être serfs. La Boétie défend cette affirmation en décrivant ce qui rapproche les êtres humains : une même forme, une terre commune, la capacité de se parler. L'enjeu n'est pas seulement la liberté de chacun ; il est de pouvoir se reconnaître dans l'autre.

La nature nous aurait faits « à même moule » afin de nous reconnaître « pour compagnons ou plutôt pour frères » (La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, éd. Bonnefon, 1922, p.61). La correction renforce le lien. La ressemblance devient une obligation envers autrui, non une raison de se confondre avec lui.

Car les forces ne sont pas égales. Le même

passage accorde aux uns des avantages du corps ou de l'esprit. La Boétie ne retire pas cette difficulté de son raisonnement : il la retourne. Les plus forts n'ont pas été envoyés comme des brigands parmi les faibles. Leurs capacités doivent rendre possible une aide que d'autres ont besoin de recevoir.

Deux lectures de la différence s'affrontent donc. L'une en ferait un droit de prendre ; l'autre une possibilité de donner. Le fait qu'un homme puisse vaincre son voisin ne dit pas ce qu'il est autorisé à lui faire. La fraternité change la destination d'une force, sans prétendre que les corps seraient devenus identiques.

La parole prolonge cette relation. Elle rapproche

nos volontés par la déclaration réciproque de nos pensées. Emmanuel Renault y voit une sociabilité fondée sur le langage et l'entraide (« Reconnaissance et domination chez La Boétie », 2017, §17). Le commentaire éclaire cet enchaînement ; il ne remplace pas sa lecture.

Nature nous a mis en compagnie, non en servitude : le passage conclut avec assurance. L'image du moule ne transforme pas tout le raisonnement en supposition. Il faut cependant distinguer l'ordre naturel affirmé et ce qu'une société réalise. Une fraternité proclamée ne prouve pas que chacun y reçoit effectivement une place. Sur cette différence, la lecture peut continuer.

LA PIÈCE À EXAMINER

Une liberté pour tous ?

« nous ne soyons naturellement libres, puisque nous sommes tous compagnons » (La Boétie, *ibid.*, p.62). La conclusion porte sur tous ; ce n'est pas une liste des personnes qui ont réellement accès à une communauté politique.

Saul Newman rappelle les présupposés de classe et de genre de l'amitié masculine dans laquelle s'inscrit cet idéal (*La Boétie and Republican Liberty*, version auteur, p.27 ; revue, 2022).

Cette réserve ne prouve pas que le passage sur la nature exclue expressément un groupe. Elle oblige à ne pas confondre l'extension d'une affirmation et les limites historiques de son exercice.

L'objection peut ainsi rester exacte : le texte donne une raison de refuser la servitude. Il ne suffit pas, à lui seul, à établir que toutes les relations sociales de son temps obéissent à cette raison.

MÉTHODE

Une différence n'est pas encore une justification

PARS du fait reconnu par l'auteur : certains ont plus de force ou d'esprit. Ne lui attribue pas une égalité des capacités qu'il vient de refuser.

Demande ensuite quelle conséquence il écarte. Une supériorité de moyens n'autorise ni la prédation ni la mise en servitude d'un autre homme.

Observe la conséquence qu'il propose : l'un peut donner une aide dont l'autre a besoin. Le même avantage reçoit une autre destination.

La force ne fonde pas un droit de dominer. L'aide serait-elle toujours désintéressée ? Le texte pose une norme ; il ne garantit pas toutes les conduites.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Le plaisir peut servir le pouvoir : Cyrus organise ce qui détourne de la révolte

Cyrus, roi de Perse, veut empêcher une révolte. Dans l'exemple raconté par La Boétie, il organise jeux et plaisirs pour détourner les habitants.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

Une offre qui oblige

À Sardes, Cyrus « fit publier une ordonnance » imposant l'usage des établissements ouverts (La Boétie, *ibid.*, récit de Cyrus). L'action politique ne se réduit pas à déposer un plaisir devant des spectateurs libres de l'ignorer.

D'autres tyrans, poursuit l'auteur, obtiennent un effet comparable sans le commander aussi formellement. La variation concerne la manière d'agir : prescription affichée ou pratique encouragée.

Elle ne sépare donc pas simplement la contrainte du consentement. Une activité agréable peut elle-même entrer dans un dispositif contraignant. Sa douceur ressentie ne dit pas tout de son organisation.

La question utile n'est pas de condamner le plaisir en général. C'est de retrouver dans cet exemple précis l'initiative du souverain, l'ordonnance et le résultat que le narrateur lui attribue.



Une ordonnance, un jeu, une distribution : le plaisir a aussi ses organisateurs.

CYRUS vient de reprendre Sardes révoltée. Selon le récit que rapporte La Boétie, il ne veut ni détruire la ville ni y entretenir une armée. Il y établit des lieux de plaisir : tavernes, jeux publics et maisons de prostitution. Une ordonnance oblige les habitants à les fréquenter. Le divertissement n'arrive donc pas ici comme une pause indépendante du pouvoir.

Le moyen change, non l'objectif : empêcher une nouvelle révolte. La Boétie prête à Cyrus une réussite : il n'aurait plus eu à tirer l'épée contre les Lydiens. Ce résultat appartient au récit exemplaire ; ce n'est pas une enquête historique que nous aurions vérifiée séparément.

L'auteur élargit ensuite le tableau aux théâtres,

jeux, farces, spectacles, gladiateurs, animaux étranges, médailles et tableaux. La liste se termine par « autres drogueries » (La Boétie, *Discours*, passage des divertissements, modernisation maison). Elle reste ouverte. Les huit catégories ne forment pas huit doses dont il suffirait de calculer l'effet.

Ce qui les rapproche est une fonction : retenir les sujets dans la servitude en attirant leur attention ailleurs. Mais le vocabulaire ne décrit pas le peuple avec neutralité. La Boétie le déprécie, le compare aux enfants séduits par des images. Lire la stratégie du pouvoir ne doit pas faire disparaître ce jugement social de celui qui la dénonce.

Les festins et les distributions ajoutent une autre ruse. Le peuple

acclame le roi pour le blé, le vin et l'argent reçus ; il oublie qu'on lui rend seulement une part de ce qu'on a auparavant pris. Le don visible efface le prélèvement antérieur. L'argument ne porte pas sur le montant exact : il rétablit une histoire que la joie de recevoir laisse dans l'ombre.

Pour en parler avec un lycéen, on peut distinguer les deux opérations. À Sardes, une activité est organisée pour détourner de la révolte. Dans les largesses, des biens prélevés reviennent sous l'apparence d'une générosité. La Boétie ne dit pas ici que toute fête contemporaine serait une manœuvre tyrannique. Cette transposition demanderait ses propres preuves : qui décide, d'où viennent les moyens, et quel effet peut-on réellement établir ?

MODE D'EMPLOI

Situer Sardes

La ville vient de se révolter et Cyrus l'a reprise. Sans ce point de départ, on ne voit pas à quoi répond son initiative.

D'où vient le don ?



Recevoir n'est pas tout voir.

Le pain distribué attire les regards. Le texte demande de se souvenir aussi du prélèvement antérieur : ce retour n'est pas une création de richesse.

Une liste ouverte

Huit catégories précèdent « autres drogueries ». Ne demandez pas de mémoriser un nombre comme s'il expliquait le passage.

Qui juge le peuple ?

Les mots méprisants sont ceux de l'auteur. Les relever permet de comprendre son regard sans les reprendre à son compte.

Deux effets distincts

Le loisir détourne de la révolte ; la largesse suscite la gratitude. Faites expliquer le mécanisme propre à chaque exemple.

Une comparaison prudente

Un spectacle d'aujourd'hui ne devient pas tyrannique parce qu'il attire une foule. Avant de comparer, il faut identifier une décision, des moyens et un effet. Le rapprochement peut ouvrir une question ; il ne dispense pas de l'enquête.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle le *Discours de la servitude volontaire* ?

COMMENT des peuples nombreux peuvent-ils endurer la domination d'un seul ? La Boétie ne cherche pas seulement la force du maître : il interroge ce qui fait durer la relation d'obéissance.

Il oppose à cette situation une

liberté naturelle et une communauté de compagnons. La servitude n'est pas, pour lui, la destination que la nature aurait donnée aux hommes.

Le texte examine ensuite l'habitude, les plaisirs organisés et les

bénéfices qui attachent au pouvoir. Exemples antiques, questions et adresses au lecteur font avancer l'argument ; ce n'est pas un récit continu avec une intrigue.

L'amitié et la confiance dessinent enfin une autre manière d'être

ensemble. Le discours invite à interroger les liens auxquels on participe. Il ne fournit ni constitution détaillée ni programme dont chaque institution serait déjà définie : cette limite fait partie de ce qu'il faut lire, non d'un chapitre perdu à inventer.

L'ENQUÊTE

La Boétie excuse peut-être Ulysse ; il refuse pourtant de prendre ses paroles pour la vérité

Un propos peut répondre à une circonstance sans établir ce qu'il affirme. L'ouverture du Discours met à l'épreuve la parole du héros, puis la place de la monarchie dans la chose publique.

LE *Discours* commence par deux vers attribués à Ulysse. Le premier refuse la pluralité des seigneurs ; le second en conclut qu'il faut un seul maître et un seul roi. La Boétie accepte la critique des maîtres multiples, mais rejette le passage à l'éloge d'un seul. Le nombre a changé ; la relation de maîtrise demeure. C'est l'enchaînement des deux propositions qui est mis à l'épreuve, non le seul prestige du héros.

L'auteur propose ensuite d'excuser Ulysse : il lui était peut-être nécessaire de parler ainsi pour apaiser la révolte de l'armée. Il aurait conformé son propos « plus au temps qu'à la vérité » (La Boétie, *Discours*, éd. Bonnefon, 1922, pp.49–50). La formule dissocie la circonstance et le vrai. Elle ne dit pas qu'une parole adaptée à la première devient, par cela seul, vraie.

Cette excuse est entourée de réserves : « d'aventure », « possible », « je crois » dans l'édition consultée. On ne peut la transformer en démonstration selon laquelle une armée aurait nécessairement besoin d'un maître unique. Le passage imagine un motif de parler ; il n'établit ni la légitimité de tout commandement militaire ni le succès effectif de cette harangue.

Jean Balsamo et Déborah Knop lisent même dans cette excuse une feinte : La Boétie reconnaîtrait la pertinence pratique du propos pour mieux lui retirer la vérité (« Du genre démonstratif au genre délibératif », dans *De la servitude volontaire*, 2014, §18). Cette lecture critique explique la tension de l'ouverture. Il faut la présenter comme une interprétation argumentée, et non supprimer les

marques d'hésitation pour faire parler le texte plus brutalement.

Le mot « public » demande la même attention. Ulysse parle « en public » : sa parole a des auditeurs. Un peu plus loin, La Boétie doute qu'il y ait « rien de public en ce gouvernement, où tout est à un » (*ibid.*, p.50). Cette fois, il s'agit du caractère commun de la chose politique. Dire que le camp n'aurait pas de public ferait disparaître la première occurrence et confondrait deux emplois du mot.

La Boétie annonce qu'il réserve à un autre traité la comparaison des régimes. Il a pourtant déjà posé une objection à l'inclusion de la monarchie parmi les républiques : si tout appartient à un seul, où est la chose commune ? Balsamo et Knop voient dans ce report un débat déjà orienté (§20). Le texte ne devient

donc pas neutre parce qu'il diffère une discussion ; la réserve de programme n'efface pas la question lancée.

Le mot « maître » porte déjà le désaccord. Dès qu'un homme prend ce titre, sa puissance est dite dure et déraisonnable. La Boétie n'attend donc pas de choisir entre plusieurs maîtres : il conteste ce qui demeure commun aux deux solutions. Le nom donné à la relation importe autant que le nombre de ceux qui l'exercent.

La lecture gagne à garder ces différences. Comprendre pourquoi un orateur choisit ses mots n'oblige pas à accepter leur conclusion. Annoncer qu'on ne traitera pas une question ne signifie pas qu'on n'en ait rien dit. Dans les deux cas, la position du discours se découvre en rapprochant l'annonce de ce que les phrases accomplissent effectivement.

DEUX SENS DU PUBLIC

ULYSSE parle « en public », devant des auditeurs. « Rien de public » met en cause un gouvernement dans lequel tout est à un. Le même mot ne remplit pas la même fonction.

Cette variation empêche de tracer une frontière trop facile entre une armée sans discussion et une cité où tout serait commun. Le texte donne une harangue et une interrogation politique ; il ne décrit pas deux institutions idéales.

Il faut aussi conserver la forme interrogative du second passage. Elle exerce une pression sur la monarchie avant même la discussion annoncée pour plus tard. Une question peut prendre position sans fournir encore le traité complet qu'elle appelle. Lire l'acte de questionner ne revient donc ni à lui retirer tout effet ni à inventer les réponses absentes. Le report de la discussion devient ainsi une manière de circonscrire le sujet, mais il laisse au lecteur une objection déjà formulée.



Ulysse parle devant l'armée ; l'excuse de circonstance ne suffit pas à donner raison à sa maxime.

EXPLIQUER UN PROPOS SANS LUI DONNER RAISON

UNE objection serait de juger Ulysse sans tenir compte du danger : sa parole viserait d'abord à ramener l'accord dans l'armée. La Boétie ne l'ignore pas, puisqu'il lui prête précisément ce motif possible. Mais ce motif répond à la question « pourquoi dire cela ici ? », non à la question « est-ce vrai ? ».

On peut donc reconnaître une contrainte de situation tout en refusant la maxime qu'elle fait

prononcer. Cette distinction évite deux simplifications : traiter l'orateur comme s'il parlait hors de tout contexte ; ou considérer que l'urgence suffit à rendre juste n'importe quel principe énoncé.

Dans une dissertation, l'exemple permet de distinguer la portée pratique et la portée démonstrative d'une parole. Il ne prouve pas que tous les discours politiques mentent ni que toute efficacité s'oppose à la vérité. Ici,

La Boétie isole un désaccord précis : le rejet de plusieurs maîtres n'oblige pas à en vouloir un seul. La conclusion d'Ulysse laisse intacte la maîtrise que l'auteur veut mettre en cause. Une réponse recevable doit donc examiner ce passage logique, pas seulement raconter la scène ou invoquer l'autorité d'Homère. La situation explique le choix d'un propos ; le raisonnement décide si sa conclusion découle de ce qu'il affirme.

LE DOSSIER

Un maître peut être bon aujourd'hui : rien ne garantit qu'il ne puisse devenir mauvais demain

Les bienfaits reçus ne garantissent pas tous les pouvoirs que l'on remet à leur auteur. La Boétie examine le cas favorable d'un homme qui a su protéger les siens : la gratitude peut être juste sans rendre la dépendance sûre.

AU début du Discours, le malheur d'être sujet à un maître tient à une incertitude : on ne peut jamais s'assurer qu'il soit bon, puisqu'il conserve la possibilité d'être mauvais quand il le veut. L'argument ne réclame pas d'attendre un acte cruel pour interroger la relation. Le problème existe dans le pouvoir de décider du sort d'autrui sans garantie suffisante contre son propre changement.

Cela ne signifie pas que La Boétie serait indifférent aux conduites. Il décrit ailleurs les pillages, les cruautés et les atteintes aux proches. Mais sa première objection ne dépend pas seulement du bilan de ces actes : même un comportement présent favorable ne retire pas la possibilité d'un usage futur contraire. Il faut distinguer ce que

l'homme a fait et ce que sa position lui permet encore de faire.

Le passage suivant éprouve précisément le cas favorable. Un homme s'est montré prévoyant pour garder les habitants, courageux pour les défendre, attentif pour les gouverner. Ils s'habituent à lui obéir et lui accordent des avantages. La Boétie hésite à appeler ce choix une sagesse : on retire cet homme du lieu où il faisait bien pour le placer là où il pourra mal faire (éd. Bonnefon, 1922, p.52).

Le mouvement du raisonnement est décisif. Il ne nie pas les services rendus et n'accuse pas les habitants d'inventer leur gratitude. Il dit même qu'il peut y avoir de la bonté à ne pas craindre de mal de celui dont on n'a reçu que du bien. Une confiance moralement compréhensible peut donc

accompagner un choix politiquement imprudent.

Emmanuel Renault rattache cette reconnaissance du bien reçu aux devoirs de la relation entre proches (« Reconnaissance et domination chez La Boétie », 2017, §6). Le commentaire aide à ne pas réduire la gratitude à une crédulité absurde. Mais reconnaître une dette envers quelqu'un et lui donner une maîtrise durable sont deux opérations. La première n'établit pas la sécurité de la seconde.

L'objection au Discours peut alors être formulée sans caricature : ne faut-il jamais faire confiance à qui a montré ses qualités ? Le passage ne prouve pas une telle interdiction. Il invite à examiner le changement de place. Avoir bien agi dans une fonction n'est pas une garantie illimitée pour tous les

pouvoirs que l'on pourrait ensuite recevoir.

La formule « il pourra mal faire » ne prédit pas avec certitude qu'il le fera. Elle indique une possibilité nouvelle ou aggravée par le pouvoir confié. La différence compte : un risque n'est pas un fait déjà accompli ; l'absence de ce fait aujourd'hui n'est pas non plus une assurance pour demain. L'analyse reste ferme précisément parce qu'elle ne confond pas ces deux propositions.

Ce qui devient discutable, ce n'est donc pas la réalité du bienfait passé, mais la conséquence qu'on en tire. Remercier, estimer, déléguer et se rendre dépendant ne sont pas des gestes interchangeables. La Boétie place entre eux une difficulté que l'éloge d'un homme ne suffit pas à résoudre.



Salmonée emprunte les signes de Jupiter ; le récit distingue l'imitation et la puissance du dieu.

LE MERVEILLEUX PRÊTE SA FORCE AU POUVOIR

PLUS loin, La Boétie rapporte les pouvoirs attribués à Pyrrhus, puis les guérisons de Vespasien. Il ne certifie pas ces miracles : il attaque la crédulité qu'ils mobilisent. Ce sont des récits de prodiges placés au service d'une grandeur, non des preuves médicales proposées par le Discours.

Salmonée offre un autre cas. Dans l'épisode repris de Virgile, il

imite les signes de Jupiter, avec torche, chevaux et char de bronze. La grandeur est mise en scène. Le récit de son châtement sépare l'imitation du dieu de la puissance qu'elle prétend manifester.

Ces exemples interrogent ce qui rend un pouvoir impressionnant, mais ils ne prouvent pas que toute cérémonie serait mensongère. La lecture doit nommer le prodige ou le signe précis, celui qui en bénéficie et le jugement que

l'auteur lui applique. Sans cette étape, on remplacerait l'enquête sur les croyances par une défiance générale, aussi peu démontrée que l'admiration qu'elle prétend critiquer. Le dessin garde donc l'homme, l'attelage et la torche : les moyens visibles de l'imitation. Il n'ajoute aucun dieu dans le ciel pour certifier un pouvoir surnaturel. Ce que le récit dénonce comme apparence ne devient pas, dans l'image, un miracle accompli.

LA POSSIBILITÉ N'EST PAS LE FAIT

LE maître peut devenir mauvais : ce n'est pas affirmer qu'il l'est déjà. La Boétie interroge une garantie absente, non un crime qu'il faudrait inventer pour compléter le portrait.

Inversement, un service réellement rendu ne suffit pas à supprimer cette possibilité. Les deux phrases peuvent être vraies ensemble : cet homme a protégé les siens ; la nouvelle place qu'ils lui donnent les expose à sa volonté.

Pour éprouver ton raisonnement, conserve le même cas favorable jusqu'au bout. Si tu dois transformer le bienfaiteur en monstre pour lui refuser une maîtrise sans borne, tu as changé le problème. L'argument du Discours est plus exigeant : la gratitude elle-même peut demander de distinguer la valeur d'un homme et la sûreté d'une position politique. Le déplacement de fonction, et non une faute supposée, est alors le fait précis sur lequel porte l'objection.

REPÈRES

Le ciel observé

Les étoiles dites fixes gardent leurs positions relatives ; les planètes changent de voisinage. C'est le point de départ du récit.

Le temps disponible

Le loisir des bergers rend possible l'observation. Oisiveté ne signifie pas ici absence de toute attention.

Lever les yeux



Du loisir pour observer.

La houlette situe le berger ; elle ne prouve pas l'origine attribuée à son loisir.

Retrouver les bornes

Après la crue, reconnaître son champ demande une mesure. L'intérêt matériel devient une cause de recherche.

Une filiation supposée

Pour la poésie, le verbe « trouverions » est au conditionnel. « S'il était question » formule l'hypothèse à l'imparfait.

Nommer l'ensemble

« Généalogie » est le mot de la Marquise. Elle reçoit les rapprochements, les rassemble et en fait un choix personnel.

Du récit au système

Après les observations, il reste à chercher comment les parties du ciel s'arrangent. Un relevé n'est pas encore une explication.

L'ESSENTIEL

Du loisir, une crue, de l'amour : Fontenelle donne aux savoirs une origine humaine

Un philosophe explique les sciences à une marquise. Il raconte comment le loisir, une crue et l'amour auraient donné envie d'apprendre.



Loisir, bornes effacées, amour : trois images du récit d'origine, pas une chronologie démontrée.

LES étoiles viennent d'être distinguées des planètes. Le philosophe quitte le ciel pour ses observateurs : les bergers de Chaldée. Leur « grand loisir » aurait produit les premières observations, fondement de l'astronomie (Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Leroy, 1800, Premier soir ; orthographe modernisée). Un savoir naît d'une situation humaine.

La géométrie reçoit une autre origine. Les crues du Nil confondent les bornes des champs ; chacun cherche des mesures exactes pour retrouver sa terre. Ce besoin conduit à une technique. Aucun procès entre voisins n'est raconté : l'intérêt pour un bien devient la cause d'une recherche.

Le rapprochement se resserre en deux

filiations : « l'astronomie est fille de l'oïveté, la géométrie est fille de l'intérêt » (*ibid.*). La forme commune rend les naissances comparables, mais les circonstances diffèrent. D'un côté, du temps disponible ; de l'autre, une nécessité matérielle. La science ne sort pas ici d'une curiosité uniforme et détachée de toute vie.

Une troisième fille paraît : la poésie viendrait de l'amour. L'auteur écrit « s'il était question de la poésie, nous trouverions apparemment qu'elle est fille de l'amour ». Le conditionnel « trouverions » dépend de l'hypothèse introduite par « si ». Il ne raconte pas un événement daté ; il prolonge avec esprit la famille des savoirs.

La Marquise nomme l'ensemble une

« généalogie des sciences », puis s'y choisit une place. Elle se déclare trop peu intéressée pour la géométrie, trop peu tendre pour la poésie, mais assez oisive pour l'astronomie. Elle transforme l'origine proposée en portrait d'elle-même. Ce choix plaisant n'établit pas ce que les personnes doivent réellement posséder pour pratiquer ces disciplines.

Le passage fait donc plus qu'énumérer trois savoirs : il les relie à des dispositions, puis les fait entrer dans l'échange. Il reste à distinguer la force de ce récit et son degré de preuve. Pour l'Égypte, « dit-on » signale une origine rapportée. Le plaisir d'une généalogie bien composée ne suffit pas à la convertir en histoire vérifiée.

LA PIÈCE À EXAMINER

Une origine est-elle prouvée ?

Le récit nomme des lieux, des occupations et un besoin. Ces précisions le rendent intelligible ; elles ne sont pas, à elles seules, des documents historiques.

« Dit-on » accompagne la naissance égyptienne de la géométrie. L'auteur rapporte une tradition. Pour la poésie, « apparemment » et le conditionnel donnent à la filiation une autre prudence.

La Chaldée est affirmée plus directement. Cette différence de formulation est observable ; elle ne certifie pas pour autant l'origine de l'astronomie. Aucun des trois cas ne doit être jugé seulement au degré d'assurance de la phrase.

La Marquise s'amuse ensuite de ses propres dispositions. Le passage a réussi à rapprocher les savoirs de sa vie. C'est un effet du dialogue que nous pouvons lire, non la validation d'une chronologie.

MÉTHODE

Lire une origine sans la prendre pour une preuve

NOMME la situation : loisir, crue, amour. Chacune appelle une activité différente et fait naître un savoir dans le récit proposé.

Relève le passage au savoir : observer, mesurer, composer. Ces trois opérations ne répondent pas au même besoin humain.

Compare « dit-on » au prudent « apparemment », puis au conditionnel « trouverions » : tradition et hypothèse diffèrent dans la phrase.

Cette généalogie rend les savoirs familiers. Établir leur histoire demanderait d'autres témoins : ne prends pas le récit pour ce contrôle.

RETROUVER LES PASSAGES. Les citations suivent le témoin Leroy, Lyon, 1800, avec une orthographe modernisée. Le récit des origines est au Premier soir ; le désaccord de la page suivante porte sur la préface. Les paragraphes numérotés dans notre relevé ne sont pas des pages de votre édition.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Fontenelle renonce-t-il à instruire ?

Les *Entretiens sur la pluralité des mondes* expliquent l'astronomie par une conversation. Dans sa préface, Fontenelle présente ses lecteurs.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

Deux erreurs différentes

Les lecteurs informés iraient contre l'intention de l'auteur en cherchant ici de l'utilité ; les novices feraient de même en n'y cherchant que l'agrément (Fontenelle, *ibid.*, préface).

Le mot « que » importe dans la seconde proposition. Le plaisir n'est pas interdit au novice : il lui est proposé avec l'instruction. C'est le réduire au seul divertissement qui manquerait l'intention déclarée.

Pour les lecteurs savants, la matière peut déjà être connue plus solidement. La forme reste à découvrir. Cette distribution ne mesure pas ce que chacun a réellement appris en lisant.

Faire raconter la phrase entière vaut donc mieux que demander une opposition sommaire entre livre sérieux et livre amusant. Le même ouvrage peut être lu de plusieurs façons, sans qu'une préface suffise à en connaître tous les effets.



Lire l'extrait, retrouver son adresse, comparer le commentaire : trois gestes distincts.

UNE citation exacte peut soutenir une conclusion trop rapide. Theodore A. Sumberg écrit qu'à certains moments Fontenelle abandonne l'instruction (« Fontenelle's Many Worlds », *Cahiers du dix-septième*, 1990, p.234). Il cite la préface : l'auteur n'aurait pas prétendu instruire, mais seulement divertir. Seule, la formule paraît confirmer ce retrait.

Le début de la phrase en précise pourtant le destinataire. Fontenelle s'adresse à ceux qui liront son livre et « qui ont quelque connaissance de la Physique » (*Entretiens*, préface, op. cit. ; orthographe modernisée). Le pronom « les » reprend ces lecteurs déjà informés. Ne pas leur promettre un enseignement nouveau

n'est pas renoncer à instruire les autres.

La phrase suivante leur donne justement une autre place : « J'avertis ceux à qui ces matières sont nouvelles, que j'ai cru pouvoir les instruire et les divertir tout ensemble » (*ibid.*). Les deux intentions sont annoncées dans le même paragraphe. Leur différence tient au savoir préalable des destinataires, pas à deux moments successifs où l'auteur enseignerait puis cesserait de le faire.

Sumberg souligne justement le lien entre divertissement et instruction. Mais la citation ne prouve pas l'abandon momentané qu'il lui fait illustrer. L'objection porte sur ce rapport entre phrase et commentaire ; elle ne déclare pas sans valeur toute son étude.

Il reste même une objection à notre réponse. Une préface annonce un projet ; elle ne garantit pas que chaque page le réalise. Fontenelle peut consacrer des moments à un agrément sans apport savant nouveau. Pour l'établir, il faudrait examiner ces moments. La phrase sur les lecteurs déjà instruits n'est simplement pas, à elle seule, la bonne preuve.

Avec un lycéen, ce petit désaccord fournit un geste concret : remonter du pronom à son antécédent. Avant de demander si une autorité a raison, on retrouve qui est désigné. L'examen grammatical ne remplace pas toute l'interprétation ; il empêche ici de transformer deux publics en deux temps d'une même promesse.

MODE D'EMPLOI

Revenir avant la citation

Qui est nommé dans les mots qui précèdent ? Le pronom « les » ne désigne pas automatiquement tous les lecteurs.

Lire aussi la suite

Le paragraphe passe ensuite aux personnes pour qui la physique est nouvelle. Ce voisinage fait partie de la preuve.

Retrouver l'antécédent



Revenir avant le pronom.

Le retour au début rend au pronom son groupe de lecteurs, sans changer les mots.

Borner le désaccord

On peut contester l'usage d'une citation sans condamner toute une étude. Demandez quelle conclusion précise est en jeu.

Projet et résultat

L'auteur annonce ce qu'il veut faire. Pour savoir ce que le livre produit, il faut encore lire les entretiens eux-mêmes.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parlent les *Entretiens sur la pluralité des mondes* ?

UN philosophe séjourne chez une marquise, à la campagne. Leurs promenades nocturnes deviennent des conversations sur le ciel. Une sixième rencontre

reprend plus tard l'échange.

La Terre quitte le centre et devient une planète mobile. Des comparaisons familières aident à comprendre pourquoi le monde peut ne pas être disposé comme il paraît.

La Lune, les autres planètes et les étoiles élargissent le voyage. L'idée de mondes habités relève de la conjecture : le philosophe ne donne pas leurs habitants pour observés.

La Marquise reformule, s'étonne et résiste. Le dialogue fait travailler les explications, tout en gardant l'inégalité des savoirs. On lit une manière de discuter la nature, pas un manuel d'astronomie actuelle.

VÉRIFIER LE COMMENTAIRE. Sumberg, « Fontenelle's Many Worlds », *Cahiers du dix-septième*, 1990, p.234. Comparez ce passage au paragraphe de la préface qui commence par « Je dois avertir ».

L'ENQUÊTE

Dans le bateau, le dormeur garde sa place mais le rivage montre qu'il a voyagé

La Marquise cherche le repère qui permettrait de constater le déplacement. L'image distingue la place dans un ensemble et la position de cet ensemble par rapport à ce qui l'entoure.

AU Premier soir, la Marquise résiste à l'idée que la Terre tourne autour du Soleil. Le matin, dit-elle, on se retrouve où l'on s'est couché. L'expérience paraît contredire le déplacement annoncé. Mais quelle place a-t-on retrouvée : celle dans la chambre ou celle de la Terre par rapport au Soleil ? L'objection oblige à préciser ce qu'on compare avant d'en tirer une conclusion.

Elle amorce elle-même la réponse : « comme la Terre tout entière marche... » Fontenelle fait alors interrompre sa réplique par le philosophe, qui propose le bateau (Premier soir, *op. cit.*). Le dispositif ne donne donc pas toute l'invention à l'un et toute l'ignorance à l'autre. La Marquise entrevoit le déplacement commun avant que la comparaison soit développée.

Imaginez un sommeil dans un bateau qui avance sur une rivière. Au réveil, la place et la situation sont les mêmes « à l'égard de toutes les parties du bateau » (*ibid.*). Le complément restreint l'affirmation. Le dormeur n'a pas changé de place sur le bateau ; cela ne signifie pas que le bateau et lui soient demeurés au même endroit sur la rivière.

La Marquise trouve aussitôt la différence qui semble fragiliser le rapprochement : le rivage, lui, aurait changé. Sur la Terre, elle croit retrouver toutes choses comme elle les a laissées. Sa réponse ne refuse pas de penser avec l'image ; elle en cherche un terme manquant. La comparaison devient plus précise parce qu'une objection en examine les limites.

Le philosophe répond que les étoiles fixes sont notre rivage. Il

décrit ensuite une Terre qui avance autour du Soleil : la direction dans laquelle on voit celui-ci correspond successivement à différentes étoiles. Il tient compte du fait que la lumière solaire les efface et renvoie à ce que l'on peut retrouver pendant la nuit. Le transfert ne consiste donc pas seulement à remplacer un bateau par une Terre et des arbres par des points lumineux.

Le cercle des étoiles ainsi parcouru au fil de l'année est nommé zodiaque. Le passage donne une explication de ce changement de direction, mais ne présente pas une série de relevés effectués par la Marquise. L'analogie répond d'abord à une difficulté : comment un déplacement peut-il rester imperceptible si ce qui nous entoure le partage ? Elle n'est pas, à

elle seule, la démonstration physique complète du mouvement terrestre.

Une figure sur le sable est alors proposée. La Marquise la refuse, parce qu'elle donnerait au parc un air savant. Le dessin possible fait donc partie du dialogue, même s'il n'y est pas exécuté. Elle préfère poursuivre sans cette trace visible ; le lecteur, lui, peut encore chercher à se représenter les rapports que la conversation vient de préciser.

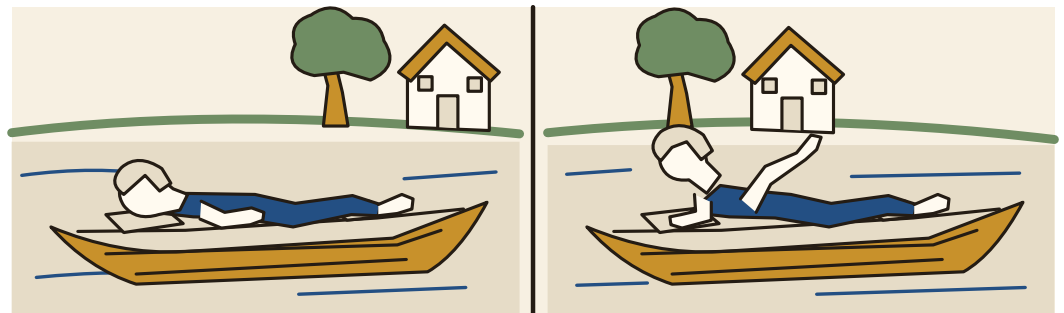
Le résultat est une distinction, non l'annulation de l'expérience initiale. La place retrouvée dans un ensemble mobile est réelle ; elle ne décide pas de l'immobilité de cet ensemble. Le bateau n'a pas rendu l'observation inutile : il a montré qu'il fallait dire par rapport à quoi elle vaut.

UNE OBSERVATION, UNE PORTÉE

LA Marquise retrouve sa place au matin. Ce constat n'est pas nul : il renseigne sur sa position dans son environnement proche. Il ne suffit pas à trancher le déplacement de la Terre entière.

Le bateau est ensuite une comparaison. Le rivage changé permet d'y distinguer deux rapports de position. Quand les étoiles reçoivent ce rôle, le raisonnement change d'échelle et demande une autre observation.

Il serait donc trompeur de classer une phrase comme « preuve » et toutes les autres comme inutiles. Une observation ne prouve pas n'importe quelle proposition ; une comparaison peut rectifier la question sans établir tous les faits. La lecture gagne à nommer chaque portée. Dire ce qu'un indice établit n'oblige ni à le déprécier ni à lui demander davantage que ce qu'il permet. Le réveil, le déplacement supposé du bateau et le changement d'étoiles constituent ainsi des prises différentes dans la même discussion.



Le dormeur retrouve sa place dans le bateau, mais pas le même paysage autour de lui.

LE REPÈRE FAIT PARTIE DE CE QU'ON AFFIRME

LA phrase « je suis resté à la même place » paraît complète. Dans le bateau, elle demande pourtant un complément : même place par rapport au banc, à la coque, ou au rivage ? Ces réponses ne portent pas sur la même relation. Deux affirmations en apparence contraires peuvent devenir compatibles lorsqu'on précise leur repère.

La comparaison rend cette distinction pensable sans demander au lecteur d'avoir réellement dormi sur l'eau. Elle propose une situation à imaginer. Son intérêt ne tient pas à la familiarité supposée de chaque accessoire, mais au déplacement commun du dormeur et de son entourage immédiat.

Le passage aux étoiles exige une étape supplémentaire : suivre la direction du Soleil sur leur fond

apparent au cours de l'année. Sans cette étape, trois correspondances numérotées ne formeraient qu'un résumé incomplet. La preuve littéraire consiste ici à retrouver les opérations du dialogue ; la preuve astronomique du mouvement réel ne peut être tirée du seul dessin d'une barque. Une image aide à poser le problème ; elle ne dispense pas de distinguer la proposition expliquée des observations qui permettraient de l'établir.

LE DOSSIER

Les planètes semblent capricieuses : Fontenelle fait entrer le mouvement de l'observateur dans l'explication

Les changements apparents ne sont pas effacés. Le Premier soir les rapporte à des déplacements respectifs, puis la Marquise demande ce que cette solution coûte à la Terre.

CERTAINES planètes semblent aller tantôt plus vite, tantôt plus lentement, parfois dans un sens, parfois dans l'autre. Fontenelle rappelle les cercles entrelacés par lesquels les astronomes anciens rendaient compte de ces bizarreries (Premier soir, *ibid.*). Leur difficulté n'est pas de manquer toute observation ; elle est de construire une explication capable de rendre ces variations intelligibles.

Le dialogue introduit ensuite une boule roulant dans une allée. Elle avance vers le bout de l'allée tout en tournant sur elle-même. La Terre reçoit à son tour deux mouvements : un parcours annuel autour du Soleil et une rotation quotidienne. Cette image distingue des mouvements simultanés ; elle ne calcule pas encore les apparences des autres planètes.

Le mouvement quotidien apparent des astres est alors rapporté à la rotation terrestre. Puis le texte examine un autre problème : la position changeante d'une planète devant les étoiles à la même heure d'un jour à l'autre. Il faut garder ces deux étapes distinctes. La rotation et les déplacements respectifs autour du Soleil ne sont pas deux noms interchangeables de la même explication.

La phrase décisive fait entrer les observateurs dans le mouvement : « Nous marchons, et les autres planètes marchent aussi, mais plus ou moins vite que nous » (*ibid.*). Les points de vue varient donc avec les positions de part et d'autre. Les bizarreries ne sont pas simplement rejetées comme une mauvaise observation ; le philosophe les rapporte à la manière dont les

mouvements nous font rencontrer les planètes.

Il affirme qu'au fond elles sont toutes très réglées. Cette assurance est celle de son explication. Le paragraphe ne fournit ni tracé détaillé ni calcul des positions permettant au lecteur de vérifier chaque irrégularité. On peut décrire l'opération intellectuelle sans présenter l'ensemble du modèle ancien comme l'état de l'astronomie actuelle.

La Marquise accepte la régularité annoncée, mais objecte que la Terre doit alors faire preuve de beaucoup d'agilité. Elle ne dit pas que l'irrégularité aurait été simplement transportée sur celle-ci. Elle interroge le mouvement demandé à une masse qui paraît lourde. Sa résistance vise le coût physique de la solution, après avoir admis ce qu'elle doit expliquer.

Le philosophe compare les distances : faire tourner la Terre sur elle-même lui paraît moins coûteux que faire parcourir en un jour d'immenses cercles à tous les astres. Ce choix concerne la rotation quotidienne. Il ne faut pas le présenter comme une mesure de chacune des bizarreries planétaires évoquées auparavant. L'argument rapproche des grandeurs selon les hypothèses discutées ; le dialogue ne montre pas une expérience accomplie à cet instant.

Ce parcours apprend à déplacer une question. Ce qui paraît irrégulier depuis notre poste ne se comprend pas en regardant l'objet seul. Mais entrer dans l'explication ne rend pas l'observateur coupable de l'apparence : sa position devient une donnée dont le raisonnement doit tenir compte.



« Je me figure » : un changement de poste imaginé, non un voyage dont le philosophe serait témoin.

CHANGER DE POSTE SANS EFFACER CE QU'ON VOIT

PLUS loin, le philosophe imagine qu'il demeure suspendu dans l'air tandis que la Terre tourne sous lui (Premier soir, *ibid.*). Il voit défiler des villes, des mers et des manières d'habiter. « Je me figure » annonce une expérience de pensée : le texte ne raconte pas un voyage réellement accompli.

Le changement de poste rend visible ce que l'habitude du sol immobile masque. Mais le regard conserve ses catégories et ses

jugements. La diversité humaine est décrite depuis une position particulière ; être placé hors de la Terre par l'imagination ne transforme pas le narrateur en témoin sans perspective.

Dans un récit, on peut également demander qui voit, d'où et avec quelles informations, lorsqu'un personnage paraît changer. Cette transposition reste une question de méthode, pas une preuve empruntée à l'astronomie. Il faut vérifier sur les passages si la

différence vient du regard, du personnage ou des deux. Une contradiction ne disparaît pas parce qu'on prononce le mot « perspective » : la comparaison des scènes doit montrer ce qui varie effectivement. La question ne donne pas sa réponse d'avance. Elle oblige à conserver les deux descriptions et à identifier précisément la position de chacune, avant de déclarer l'ensemble incohérent ou de l'expliquer.

L'APPARENCE RESTE À EXPLIQUER

DIRE que notre mouvement intervient ne revient pas à jeter l'observation. Le changement apparent reste ce dont le modèle doit rendre compte. Une explication qui le nierait simplement laisserait le problème intact.

Il ne constitue pas non plus un mouvement supplémentaire à ajouter à ceux de la Terre et de la planète. C'est une relation perçue depuis une position elle-même mobile. Dans ce passage, les mots du regard et ceux du déplacement ne désignent donc pas le même étage de l'analyse.

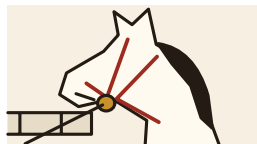
Enfin, l'affirmation d'une régularité ne fournit pas toutes les valeurs des mouvements. Le texte expose un principe explicatif et compare des hypothèses ; il ne livre pas ici une table de positions calculées. Cette limite borne notre lecture sans rendre inutile le déplacement de question qu'il accomplit. Le mot « réglées » est une proposition du philosophe, dont il faut encore distinguer l'énoncé et la vérification.

REPÈRES

Avant les lettres

L'Introduction parle des Péruviens et de la conquête. Ce n'est pas Zilia qui raconte l'offrande aux chevaux : il faut distinguer les voix.

Le métal en bouche



Le mors n'est pas un aliment.

Le frein est le mors. Le récit fait partir la méprise d'un objet observé, non d'un cheval réellement fait de métal.

Une offrande répétée

« Chaque jour » donne à la croyance une durée et un coût. Les objets ne sont pas simplement montrés : ils sont apportés.

Deux usages de l'or

Les uns cherchent à nourrir ou apaiser ; les autres convoient des trésors. La même matière n'a pas le même rôle.

Le don ne protège pas

Les hommages n'obtiennent pas de ménagements. Le récit dément l'espoir de calmer les envahisseurs par la soumission.

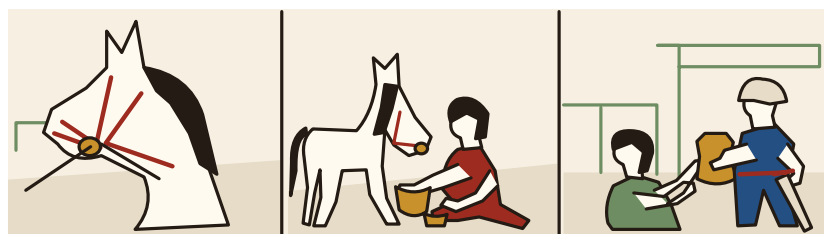
Deux jugements à tenir

La crédulité est nommée, la barbarie aussi. Lire le premier jugement sans le second ferait porter aux victimes une justification que le texte ne donne pas aux conquérants. Le récit d'une faiblesse exploitée ne devient pas un consentement à la violence.

L'ESSENTIEL

Les offrandes d'or aux chevaux ne désarment pas la violence des conquérants

Avant les lettres de Zilia, l'héroïne péruvienne, Graffigny raconte la conquête du Pérou. Des habitants offrent de l'or aux chevaux des Espagnols.



Le mors est mâché, l'or est offert ; le récit ne fait pas de ces dons une protection contre la violence.

DES chevaux mâchent leur mors. Les Péruviens en déduisent qu'ils mangent du métal et les entourent d'or et d'argent. L'Introduction historique des *Lettres d'une Péruvienne* de Françoise de Graffigny raconte l'épisode (Paris, Duchesne, 1752, première partie, p. 16-17 ; orthographe modernisée). Ce récit précède les lettres de Zilia.

Le détail observé et la nourriture supposée ne sont pas identiques. Le verbe « s'imaginèrent » marque le passage de l'un à l'autre. La croyance produit pourtant des gestes précis : chercher les métaux possédés, les apporter, recommencer chaque jour. Une erreur d'interprétation devient une dépense réelle.

Ce petit récit ne se suffit pas. Juste avant, les Espagnols ont été reconnus presque généralement pour des dieux. Les dons et les hommages n'ont pas calmé leurs fureurs. L'offrande aux chevaux prolonge ainsi une tentative d'apaisement qui échoue. Le métal change de fonction selon les acteurs : nourriture imaginée d'un côté, richesse convoitée de l'autre.

L'Introduction dit vouloir peindre la crédulité des habitants et la facilité avec laquelle les Espagnols les réduisent. Elle juge donc la croyance. Mais la phrase suivante vise les conquérants : les Péruviens ont trop laissé voir leurs richesses pour obtenir des ménagements. L'or offert n'arrête pas

la violence ; sa visibilité révèle une prise à l'avidité.

Le récit finit par un peuple soumis, demandant grâce et massacré (p. 18). Sa soumission ne le protège pas. Dès la page 11, la barbarie des envahisseurs était appelée une honte pour l'humanité. L'erreur des victimes n'efface donc pas la responsabilité des auteurs de la violence. Confondre faiblesse exploitée et faute justifiant la conquête renverserait l'accusation.

La lecture établit l'enchaînement et les jugements du texte, pas la réalité historique de l'offrande sous cette forme. L'Introduction rapporte et compose une histoire : on peut examiner ce qu'elle en fait sans convertir chaque anecdote en fait vérifié.

LA PREUVE À RETENIR

Qui est mis en accusation ?

La méprise est attribuée aux Péruviens. La violence est attribuée aux Espagnols. Deux sujets distincts accomplissent deux opérations distinctes ; l'une n'absout pas l'autre.

L'Introduction explique comment la croyance facilite la domination. Elle emploie aussi les mots de tyrannie et de barbarie, puis montre une population soumise qui n'obtient pas grâce.

Une objection demeure : le récit associe crédulité et facilité de conquête. Il ne faut pas masquer cette hiérarchie du regard. Mais la relever ne permet pas d'effacer la condamnation explicite des vainqueurs.

La preuve tient au voisinage des phrases, pas à un mot isolé. Relisez l'offrande avec ce qui la précède et ce qui la suit : le commentaire change si l'on arrête la lecture avant les richesses convoitées et le massacre.

MÉTHODE

Suivre ce que devient un don

COMMENCEZ par identifier ce qui est donné et l'effet recherché. Ici, des métaux sont apportés aux chevaux, dans un récit où les dons doivent aussi apaiser les êtres pris pour des dieux. Distinguez ces deux attentes voisines.

Cherchez ensuite l'effet constaté. Les richesses deviennent visibles, mais les hommages n'obtiennent pas de ménagements. Le résultat n'est pas celui que les donateurs espèrent : ce décalage fait avancer l'analyse.

Attribuez les gestes et les jugements. Qui apporte ? Qui convoite ? Qui appelle cette croyance crédulité et cette violence barbarie ? Une même phrase de commentaire ne doit pas réunir ces positions comme si elles étaient équivalentes.

Enfin, bornez la conclusion. Vous avez expliqué ce que le récit fait du don et de son échec. Établir les circonstances historiques de l'anecdote demanderait d'autres sources : sa précision narrative ne suffit pas à les fournir.

LE SAVIEZ-VOUS ?

On soigne Zilia, mais les regards lui pèsent encore

Zilia a été arrachée au Pérou. À bord du navire français qui la recueille, on la soigne, mais les regards des autres la mettent mal à l'aise.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

Deux effets dans une phrase

Zilia accueille avec plaisir le retour d'une présence féminine, puis souhaiterait que certaines femmes ne s'empressent pas tant de la soigner. Ce n'est pas une contradiction à supprimer : leur présence produit aussi de la crainte.

La façon dont elles regardent lui fait supposer qu'elles ne connaissent pas Cusco. Elle juge depuis son expérience. La lettre se termine pourtant sur l'impossibilité de décider : son esprit reste dans l'incertitude (lettre X, p. 124).

Ne concluons donc ni que les soins sont feints, ni que toute sa peur est un savoir exact sur ces femmes. Le récit rend lisibles un geste reçu et un effet éprouvé. L'intention précise des personnes présentes n'est pas livrée avec la même certitude.

Demandez quelle preuve soutient chaque proposition. Un jugement global comme « on la traite mal » efface les différences décrites.



Le soin et la visite sont des scènes distinctes ; l'attention reçue ne vaut pas toujours accueil éprouvé.

ÊTRE servie par des femmes est pour Zilia une douceur. Pourtant, lorsque plusieurs s'empressent autour d'elle, leur présence réveille ses craintes. Les deux appréciations se suivent dans la lettre X (Graffigny, *Lettres d'une Péruvienne*, 1752, op. cit., première partie, p. 123-124). La gêne n'annule pas le secours ; le secours ne supprime pas la gêne.

La lettre VII présentait une autre situation. Déterville avait délivré Zilia de regards importuns ; il ne lui restait presque plus que les siens à « supporter » (p. 106). Son attention protège et pèse. Mais Zilia ajoute qu'elle trouve parfois de la douceur à ces entretiens muets : ses yeux lui rappellent ceux d'Aza. Le

passage ne se réduit donc pas à une surveillance uniformément hostile.

Dans la lettre XI, une visite rend l'exposition plus sensible. Des jeunes filles rient en levant les yeux sur l'étrangère. Zilia voudrait partir ; un signe de Déterville la retient. Elle croit ensuite discerner la cause de leur réaction : la singularité de ses vêtements (p. 128-129). « Je crus démêler » maintient cette explication au rang de son interprétation.

Elle répond par sa contenance. Son but est de faire percevoir que son âme diffère moins de celle des visiteuses que ses habits de leurs parures. Elle ne se contente plus de subir un examen ; elle tente d'en modifier l'objet. Rien ne garantit cependant que les autres

reçoivent exactement le message voulu.

Les hommes qui la complimentent ne sont pas davantage compris d'emblée. Zilia reconnaît des paroles souvent entendues sans en connaître le sens ; elle leur suppose des idées agréables parce que les visages sont riant (p. 130-131). Ces indices lui permettent d'avancer, pas de lire directement les intentions.

Avec un enfant, on peut donc partir d'une question simple : que fait-on pour elle, et comment vit-elle cette attention ? Les réponses peuvent différer. Il faut aussi distinguer les femmes qui rient de celles qui se taisent ou rendent des soins. Le roman donne plusieurs conduites, non un groupe uniformément cruel.

MODE D'EMPLOI

Quels gestes ?

Servir, rendre des soins, écarter les importuns : relevez d'abord les actions. Elles gardent leur réalité dans le récit, même si Zilia reste inquiète.

Quel effet pour elle ?

Le même accueil peut apporter du soulagement et susciter une crainte. Cherchez les mots de Zilia, sans décider à sa place.

Quelle scène ?

Les lettres VII, X et XI ne racontent pas un instant unique. Comparez-les en gardant leurs circonstances et leurs personnes.

Rester ou partir



Rester ne signifie pas approuver.

Un signe retient Zilia pendant la visite. Son corps arrêté ne signifie pas qu'elle approuve les rires.

Quelle certitude ?

« Je crus démêler » présente une interprétation. Ce que Zilia croit avoir compris n'est pas automatiquement la pensée des autres.

Quel interlocuteur ?

Au fil du roman, les destinataires changent. La dernière lettre est adressée au chevalier Déterville. Ne présentez pas toutes les pages comme un courrier à Aza : l'adresse fait partie de la situation de parole et doit être vérifiée dans la lettre lue.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parlent les *Lettres d'une Péruvienne* ?

ZILIA est arrachée au Pérou et séparée d'Aza. Le navire français qui la recueille la conduit vers un pays dont elle ne comprend ni la langue ni les usages. Ses lettres maintiennent le lien.

Elle les adresse d'abord à Aza. Déterville la protège et l'aime. Cette aide ne lui donne pas tous les moyens de décider. Zilia doit apprendre, observer et comparer, tout en cherchant à retrouver Aza.

Le lien attendu ne se rétablit pas comme elle l'espérait. Ses lettres deviennent aussi un examen des relations qu'on lui propose en France : hospitalité, dépendance, amour et place des femmes.

Le dénouement ne l'attribue pas à un nouvel époux. Zilia propose à Déterville une amitié et une vie d'étude. Le roman raconte cette recherche d'une existence propre, sans faire disparaître les fidélités ni les blessures qui la compliquent.

REVENIR AUX LETTRES. Le soin et la gêne se lisent dans la lettre X ; la visite dans la lettre XI. La dernière lettre, XLI, est adressée à Déterville. Vérifiez l'adresse avant de décider à qui Zilia parle.

L'ENQUÊTE

Zilia accuse les pouvoirs du mari et l'éducation qui prépare cette inégalité

La lettre XXXIV de 1752 ne se contente pas d'énumérer des conduites : elle en nomme l'injustice. La comparaison avec 1747 précise ce qui change et ce qui subsiste.

LA lettre XXXIV commence par examiner l'éducation des filles. Zilia décrit des connaissances refusées, puis un mariage décidé alors qu'elles sortent à peine de l'enfance. Elle poursuit dans la maison conjugale : le mari ne forme pas sa femme au soin de ses affaires. Celle-ci ne participe au petit univers domestique que par la représentation (Graffigny, 1752, *op. cit.*, seconde partie, p. 64–65). Le mot ne désigne pas ici une responsabilité politique : elle est présentée comme une figure d'ornement.

Le raisonnement passe ensuite de la formation aux pouvoirs. L'autorité appartient aux hommes ; Zilia les rend donc responsables des désordres qu'ils laissent naître ou provoquent. Elle mentionne leur

mauvais exemple, puis « l'injustice des Lois qui tolèrent l'impunité des hommes » (p. 68 ; orthographe modernisée). L'accusation est déjà formulée avant l'inventaire. Il serait faux de décrire une liste neutre dont le lecteur devrait inventer seul l'indignation.

Un mari peut traiter sa femme durement sans craindre de punition. Il peut aussi dissiper ses biens, ceux des enfants et ceux de son épouse. Le texte ajoute une combinaison importante : prodigue ailleurs, il est avaro pour les dépenses honnêtes. L'indigence imposée ne résulte donc pas seulement de la fortune dépensée ; elle tient aussi au refus de consacrer des ressources à certains besoins (p. 68–69).

Enfin, il est autorisé à punir l'apparence d'une légère infidélité

tout en se livrant lui-même au libertinage. Le déséquilibre porte sur la conduite permise et sur la sanction. Zilia résume cette dissymétrie : les liens du mariage paraissent réciproques au seul moment de la célébration ; ensuite, les femmes seules y restent assujetties (p. 69–70). Le lien annoncé commun devient une obligation inégalement distribuée.

La lettre ne fait pourtant pas de toutes les femmes des êtres passifs ou dépourvus de mérite. Certaines se donnent elles-mêmes ce que leur éducation leur refuse. Zilia écarte aussi l'explication par leur mauvais naturel. Elle déplace la responsabilité vers la formation, l'autorité et les conduites masculines, sans prétendre que chaque épouse a le même parcours (p. 66–67).

La fin complique encore la lecture : Aza demeure son exemple, son guide et son soutien dans le chemin de la vertu ; elle entend l'imiter (p. 74). La dénonciation des maris français ne supprime donc pas toute relation de modèle entre les sexes. Ce reste ne rend pas l'accusation inexistante ; il empêche de lui prêter une égalité déjà définie selon toutes nos attentes.

Notre preuve concerne cette lettre et sa composition. Les mots de permission, de loi et d'impunité y ont une force critique. Ils ne dispensent pas d'une enquête distincte pour établir les règles et les pratiques historiques. Lire un réquisitoire de personnage n'est ni dresser un code juridique ni constater la conduite de chaque mari.

POUVOIR AGIR N'EST PAS AVOIR AGI

DIRE « peut dissiper » énonce une possibilité attribuée au mari. Cela ne raconte pas une dépense singulière déjà accomplie. « Est autorisé à punir » ajoute l'idée d'une permission. Ces deux formes ne donnent pas exactement la même information.

« On marie les filles » est un présent de généralité. Ce n'est pas davantage le récit d'une cérémonie particulière. Il faut donc distinguer les modalités et les usages décrits, non répartir mécaniquement trois capacités contre un événement avéré.

La lettre rend ces possibilités accusatrices en les rapportant à une autorité sans sanction équivalente. Le commentaire peut analyser ce rapport sans décider que chaque « peut » constitue un droit légal démontré. Pour établir ce que permettaient réellement les institutions, il faudrait ouvrir d'autres documents. Cette limite ne rend pas la lettre muette : elle précise ce que sa lecture permet de conclure.



Disposer des biens et tenir son rôle en société ne donnent pas aux femmes les mêmes moyens d'agir.

LE GRIEF EXISTAIT AVANT CET INVENTAIRE

LA première édition dénonçait déjà une impunité inégale. Les hommes peuvent se venger d'un outrage ; douceur, timidité et patience sont cultivées chez les femmes (Graffigny, *Lettres d'une Péruvienne*, « À Peine », sans nom d'éditeur, [1747], lettre XXXI, p. 280–281). Le texte de 1752 ne découvre donc pas un grief absent du roman ancien. Il lui donne une autre étendue et une autre suite d'exemples.

La fin permet une comparaison plus resserrée. La nation dite « charmante » en 1747 devient « si séduisante » en 1752. Aza reste le modèle. Mais la version ancienne allait au-delà de l'imiter : Zilia envisageait de le surpasser et de mériter un respect fondé sur le mérite plutôt que sur un usage. Le texte de 1752 s'arrête à l'imitation (p. 74).

Ces constats n'expliquent pas à eux seuls pourquoi Graffigny a

récrit. Ils interdisent en revanche une marche trop simple vers un texte seulement plus égalitaire : la critique du mariage se développe, tandis qu'une possibilité finale de dépassement disparaît. Une édition nouvelle ajoute, redistribue et retranche. Pour mesurer son effet, il faut lire aussi ce qu'elle ne reconduit pas. La nouveauté d'une lettre ne signifie pas que chaque phrase et chaque grief y apparaissent pour la première fois.

LE DOSSIER

Les présages effraient déjà les Péruviens avant que les Espagnols prennent le visage de la prédiction

L'arrivée ne relie pas pour la première fois des signes jusque-là sans sens. Elle donne une reconnaissance visible à une croyance qui terrifie déjà ceux qui la partagent.

L'INTRODUCTION historique rapporte un oracle ancien : après un certain nombre de rois, des hommes extraordinaires envahiraient le royaume et détruiraient sa religion (Graffigny, 1752, *op. cit.*, première partie, p. 12). La prédiction ne fixe pas une date précise. Elle n'est pourtant ni sans lieu, ni sans destinataires, ni vide de tout événement annoncé. Le commentateur doit conserver ce qu'elle dit avant d'en interroger la validité.

Des phénomènes ont déjà répandu la terreur : cercles autour de la Lune, comètes, aigle poursuivi par d'autres oiseaux, mer sortie de ses bornes. Le récit les rapporte à l'oracle avant de raconter la reconnaissance des arrivants. Il

affirme que tout le rendait aussi infaillible que funeste (p. 13). Les signes ne deviennent donc pas une première série seulement après la conquête : leur réunion a déjà des effets sur ceux qui y croient.

Une autre histoire précise des traits physiques. Un prince aurait vu une figure à longue barbe, vêtue jusqu'aux pieds et menant en laisse un animal inconnu. Le spectre se disait fils du Soleil et se nommait Viracocha (p. 13-14). Le texte rapporte une apparition ; il ne la décrit pas expressément comme un rêve. Cette distinction compte si l'on veut représenter la scène sans ajouter une circonstance absente.

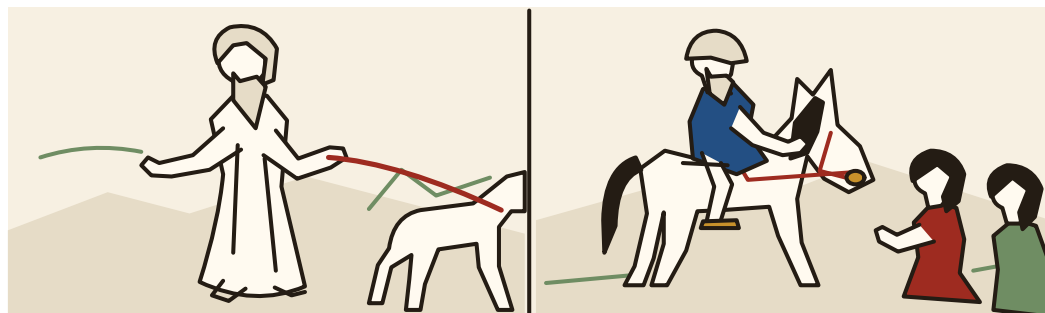
À l'arrivée des Espagnols, certains traits se ressemblent : grandes barbes, jambes couvertes, animaux d'une espèce inconnue. Les

Péruviens croient reconnaître les fils de Viracocha (p. 15). Le rapport est formulé, mais les deux listes ne sont pas identiques : mener une bête en laisse n'est pas être monté sur elle ; une robe jusqu'aux pieds n'est pas exactement le fait d'avoir les jambes couvertes. La reconnaissance rapproche des traits au lieu d'en vérifier une reproduction parfaite.

L'Introduction ne prend pas cette filiation divine à son compte. Elle appelle l'histoire conservée une « fable ridicule », puis rapporte ce que les Péruviens croient voir. Il faut distinguer la croyance racontée et le jugement de la voix qui la raconte. Une phrase peut exposer l'efficacité d'un présage pour des personnages sans établir que ce présage annonçait objectivement l'avenir.

Le nouvel événement agit donc sur un ensemble déjà interprété. Il donne des figures présentes à l'attente ancienne et paraît la confirmer. Cette opération est plus précise qu'une formule selon laquelle tout sens naîtrait après coup. Avant, les phénomènes effraient ; après, des arrivants sont identifiés à travers une histoire que l'on possède déjà.

Ce que nous observons est l'ordre donné par le récit. Il ne fournit pas un relevé indépendant de ce que les habitants du Pérou ont réellement vu, dit ou attendu. On ne peut tirer de ces seules pages ni une preuve de prophétie ni une histoire exhaustive des croyances. La lecture établit des différences de temps, de voix et de correspondance ; chacune borne la conclusion qu'on peut proposer.



Mener un animal et le monter ne sont pas identiques : le récit rapproche des traits sans les confondre.

ZILIA UTILISE LA PRÉDICTION SANS DIVINISER LES ARRIVANTS

DANS la lettre II, Zilia demande à Aza de se défier des Espagnols. Elle voit des signes d'esclavage jusque dans les honneurs qu'ils lui rendent. Elle refuse donc de prendre l'apparence d'un hommage pour la garantie de sa liberté (1752, première partie, p. 55-56).

Elle lui demande ensuite d'abandonner son empire, puisque Viracocha en a prédit la destruction. La prédiction sert de

raison pour fuir. Zilia lui conseille de quitter puissance et trésors pour sauver vie et liberté. Ce but pratique donne une orientation au présage. Mais elle vient de dénoncer l'erreur des sujets qui prennent les étrangers pour des dieux. Employer l'oracle ne signifie donc pas adopter en bloc la filiation divine que l'Introduction attribue aux Péruviens.

Cette coexistence mérite d'être conservée. Zilia peut soutenir

l'urgence du départ par une croyance connue d'Aza tout en contestant le jugement porté sur les conquérants. Le « puisque » fait d'une prédiction une prémisse de son conseil ; il ne tranche pas, à lui seul, entre sa conviction propre et l'argument choisi pour persuader son destinataire. Pour commenter, partez de ce qu'elle lui demande de faire, puis examinez les raisons qu'elle mobilise.

UNE NOTE RETIRÉE, UN SEUIL DÉVELOPPÉ

EN 1747, la lettre II explique Viracocha par une note : il passait pour avoir prédit que les Espagnols détrôneraient un descendant. Cette note accompagne l'appel à abandonner l'empire (p. 19). En 1752, elle n'est plus au même endroit ; l'Introduction a déjà développé le récit avant les lettres.

Le changement d'emplacement modifie l'entrée du lecteur dans cette croyance. Il ne prouve pas que chaque détail de l'Introduction vient de la note, ni que tout sens a été créé par l'édition nouvelle. Il faut comparer ce qui est repris, ce qui est développé et ce qui diffère.

La phrase précédente change aussi : Aza n'est pas aussi libre qu'il le croit en 1747 ; en 1752, les Espagnols ne le laissent pas aussi libre. Le nouvel énoncé rend leur action grammaticale explicite. Cette variante se lit au point exact ; ses motifs de rédaction restent à établir. La collation montre un déplacement, pas une intention certaine.

REPÈRES

Une question limitée

Cliton connaît Paris, mais pas ces deux femmes. En I, 1, il dit ne pas les connaître puis annonce qu'il interrogera leur cocher. Son savoir n'est pas uniforme.

Un rapport déjà obtenu

« Suis-les, Cliton » ouvre I, 4. Le valet répond qu'il sait déjà. Il ne part pas enquêter puis revient dans la même réplique.

Qui parle ici ?

Les mots du cocher sont cités par Cliton. Le cocher lui-même n'apparaît pas dans la scène. Gardez cette distance entre source et rapport.

Une lacune déclarée

Le nom de l'autre femme manque. Cliton offre de le chercher ; Dorante l'en dispense. Une enquête possible s'arrête sur cette décision.

Le geste du maître



Cliton désigne ; Dorante choisit.

La main sur la poitrine est notre image de « mon cœur me le dit ». Ce geste n'est pas une didascalie : la légende distingue l'analyse de la scène écrite.

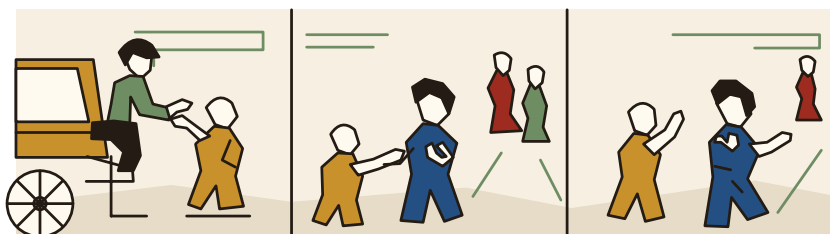
Lire la suite

L'acquiescement de I, 4 ne suffit pas. En II, 7, Dorante défend encore son attribution du nom de Lucrèce. Deux répliques éloignées permettent de tester ce qui semblait réglé.

L'ESSENTIEL

Le cocher donne un nom, mais chacun y reconnaît la femme qui lui plaît

Dorante veut séduire une jeune femme rencontrée à Paris. Son valet Cliton se renseigne : le nom obtenu ne suffit pas à savoir qui est qui.



Cliton rapporte un nom ; Dorante et lui pensent pourtant à deux femmes différentes.

Le nom de Lucrèce parvient à Dorante par un détour. Cliton a interrogé le cocher des deux jeunes femmes rencontrées aux Tuileries. À l'acte I, scène 4, il rapporte sa réponse : « La plus belle des deux, dit-il, est ma maîtresse, / Elle loge à la Place, et son nom est Lucrèce » (Pierre Corneille, *Le Menteur*, éd. Ch. Marty-Laveaux, Hachette, 1862, t. IV, v. 197-198 ; orthographe modernisée).

Le valet nomme celui qui parle et déclare un manque : le cocher ignore le nom de l'autre femme. Il propose de l'apprendre. Ce rapport permet de distinguer une information obtenue et une recherche encore à faire. Mais le cocher n'est pas joué devant nous : sa

parole passe par Cliton. La citation directe ne supprime pas ce relais.

Surtout, « la plus belle » n'est ni une adresse ni un signe indiscutable. Dorante reconnaît sous ce jugement la femme qui lui a parlé. « Sa beauté m'en assure, et mon cœur me le dit », conclut-il (v. 204). Il applique un nom reçu à celle qu'il désire, et rend inutile à ses yeux la recherche proposée.

Cliton désigne au contraire celle qui s'est tue. Son long éloge du silence féminin expose lui aussi une préférence : une femme silencieuse recevrait de lui le prix de la beauté, même si son corps lui déplaisait. Le valet n'est donc pas un appareil de mesure sans goût propre. Son attribution est juste, mais le raisonnement qui la

soutient mérite d'être examiné.

Dorante finit par dire qu'il le croit (v. 225). Pour savoir si cet accord tient, il faut lire la suite : en II, 7, un billet envoyé au nom de Lucrèce lui paraît confirmer que Lucrèce est celle à qui il a parlé. Il n'avait donc pas adopté durablement l'identification du valet. Une parole d'accord n'est pas encore un changement de conviction.

La méprise ne naît pas d'un faux nom fabriqué par le cocher. Elle se forme dans l'attribution d'un nom à une personne. Distinguez ce qui est rapporté, ce qui reste inconnu et ce que chacun ajoute. Cette lecture précise explique l'erreur sans transformer tout renseignement incomplet en mensonge.

LA PREUVE À RETENIR

Ce qui désigne et ce qui plaît

Le rapport associe un nom, un lieu et un jugement. Le lieu peut être précisé ; la beauté dépend aussi du regard.

Dorante demande quelle « Place » est désignée. Cliton précise : la place Royale. Sur le lieu, il obtient une réponse ; sur la personne, il préfère son sentiment.

Charles Marty-Laveaux rapporte cet usage de « la Place » à l'habitude parisienne, étrangère au nouveau venu (notes de l'édition, t. IV, 1862, note 21 de l'acte I). Une différence de savoir tient dans ce mot.

N'en tirons pas une supériorité générale du valet. Son goût du silence participe à sa lecture des femmes. Bien connaître la ville ne garantit pas une interprétation neutre de chaque rencontre.

Une source nommée rend l'énoncé vérifiable, non vrai par principe. Ici, la confrontation des noms, des voix et des répliques suivantes permet de conclure.

MÉTHODE

Séparer le rapport de son interprétation

COMMENCEZ par la parole reçue : le cocher donne le nom de sa maîtresse, pas celui des deux femmes. Cette limite indique exactement ce qui manque.

Repérez ensuite le mot qui change de valeur. « La plus belle » renvoie, pour Dorante et Cliton, à deux femmes différentes. Le nom ne suffit plus à les départager.

Vérifiez enfin l'effet de la réponse. Dire « je t'en crois » peut clore une discussion sans corriger une croyance. Une scène suivante permet ici de le constater.

Le texte donne une erreur d'identification, pas un témoignage de cocher mensonger. Ne prêtez pas au personnage une tromperie que cette scène n'établit pas.

REVENIR AU PASSAGE. Les citations des actes I et II suivent le texte de 1682 établi par Marty-Laveaux en 1862, avec une orthographe modernisée. Un acquiescement de I, 4 doit être confronté au billet de II, 7 : l'énoncé d'un accord ne suffit pas à prouver que la croyance a changé.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Dorante trie les noms savants selon l'effet qu'il espère produire

Dorante, jeune homme qui invente sa vie pour plaire, cherche aussi à paraître savant.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

Des noms inventés, un autre cas

Géronte demande le nom de l'épouse annoncée : « Orphise, et son père, Armédon », répond Dorante (Corneille, op. cit., II, 5, v. 603). Le père ne connaît ni l'un ni l'autre, mais demande la suite.

Ces personnes appartiennent au mariage inventé. Un nom réel employé à tort et le nom d'un personnage fabriqué ne trompent pas de la même façon.

Le récit continue sans confirmation indépendante, malgré l'ignorance déclarée de Géronte. Cela ne prouve pas que tout nom rare rassure.

Le père ne dit pas ignorer les juristes ou les généraux : il parle d'Orphise et d'Armédon. Comparez les scènes sans fusionner leurs destinataires.

Que peut vérifier l'interlocuteur ? La précision du récit ne vaut pas sa confirmation. La scène permet de suivre cet écart.



Un nom savant peut impressionner sans prouver ce que Dorante prétend savoir.

DORANTE imagine le compliment qu'il ne fera pas : offrir un cœur venu des universités, puis énumérer son savoir juridique. Code, Authentiques, trois parties du Digeste et quatre juristes forment sa liste (Corneille, édition de 1862, op. cit., I, 6, v. 323-328). Ce discours est cité pour être écarté, non prononcé devant une femme.

Marty-Laveaux explique ces mots : les Authentiques désignent des extraits des Nouvelles placés dans le Code ; le vieux Digeste, l'Infortiat et le nouveau sont trois parties d'un ensemble. Jason, Balde, Accurse et Alciat sont des juristes, non des noms inventés (notes de l'édition, op. cit., 33-34 de l'acte I).

Cette exactitude ne décide pas du choix. Trois exclamations raillent la séduction de cet « homme à paragraphe ». La richesse annoncée du discours contraste avec son peu d'effet amoureux : on entend l'ironie (Corneille, op. cit., v. 329-331). Dorante refuse un usage galant du droit, pas son existence.

Il préfère des noms militaires et des termes techniques. « Étaler », « faire sonner », « nommer » indiquent comment exhiber le langage ; « avoir toujours en bouche » prolonge la série au vers 339. Les mots incompris doivent étonner les auditrices. C'est la théorie intéressée du personnage, non notre constat sur les femmes.

Les généraux existent eux aussi : Marty-Laveaux les identifie en note 35. Changer de catalogue n'oppose donc pas des noms vrais à des noms faux. L'effet attendu change, ainsi que l'expérience personnelle que l'auditeur pourrait attribuer à tort au parleur.

La conclusion de la tirade est de passer pour illustre et de se mettre « en crédit » (Corneille, op. cit., I, 6, v. 343-344). Il s'agit de gagner une réputation. Reconnaître un nom ne prouve pas que celui qui le prononce ait vécu l'événement dont il parle. À la maison, cette distinction vaut mieux qu'une condamnation de tous les mots savants : demandez quelle affirmation la référence permet réellement de contrôler.

MODE D'EMPLOI

Qui fait la liste ?

Dorante parle à Cliton. Il imagine un compliment destiné à une femme ; celle-ci ne se trouve pas devant lui dans cette scène.

Quel ensemble ?

Ne comptez pas le vieux Digeste, le nouveau et l'Infortiat comme trois œuvres sans lien. L'appareil les rapporte aux divisions du Digeste.

Ouvrir la note



Vérifier le nom dans sa note.

Les notes de l'édition expliquent les noms cités. Elles ne prouvent pas que Dorante possède les livres qu'il évoque.

Quel verbe ?

Étaler ou faire sonner indique une manière de parler. Cherchez ensuite ce que cette manière doit produire sur celui qui écoute.

Quelle vérité ?

L'existence d'un général ne confirme pas que Dorante ait combattu. La référence et l'expérience personnelle restent distinctes.

Quel interlocuteur ?

Géronte ne reconnaît pas Orphise et Armédon. Ce ne sont pas les noms du catalogue savant. Comparez sans mélanger les scènes.

Quelle limite ?

La méthode est celle que revendique un menteur. Elle ne mesure ni tous les savoirs, ni toutes les femmes.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle *Le Menteur* ?

DORANTE arrive à Paris et veut plaire. Il se fabrique un passé glorieux, puis confond les noms de Clarice et Lucrèce. Cliton connaît certaines de ses inventions, mais ne les arrête pas.

Les récits rencontrent des projets déjà formés. Géronte veut marier son fils et dit l'affaire conclue ; Clarice est engagée avec Alcippe. Pour éviter l'union proposée, Dorante annonce un mariage secret à Poitiers.

Les jeunes femmes ne se contentent pas d'écouter. Elles comparent, questionnent et préparent un entretien nocturne. Des informations nouvelles obligent Dorante à remanier ce qu'il raconte.

La fin unit Clarice à Alcippe et destine Lucrèce à Dorante sous l'autorité des parents. Nulle conversion au vrai n'est montrée : le dernier trait de Cliton maintient le plaisir dangereux de l'invention.

L'ENQUÊTE

Le père d'Alcippe reste hors scène, mais son retard pèse sur le choix de Clarice

Un accord de mariage attend l'arrivée d'un père. Cette condition fait agir ceux qui attendent : Clarice envisage un autre choix, tandis que Géronte propose une rencontre. L'absence ne retire pas aux présents toute initiative.

CLARICE rapporte un accord qui ne s'exécute pas : « Et l'accord de l'hymen entre nous concerté, / Si son père venait, serait exécuté » (Corneille, édition de 1862, *op. cit.*, II, 2, v. 427-428 ; orthographe modernisée). Le père d'Alcippe manque à Paris. L'union prévue dépend d'une présence encore attendue, non d'une cérémonie que nous verrions commencer. Le participe « concerté » présente l'accord comme acquis ; le conditionnel « serait » en suspend l'exécution. La proposition introduite par « si » indique ce qui manque, mais ne donne aucune date à laquelle cela se produira.

Elle déroule les raisons du retard : « Depuis plus de deux ans, il promet et diffère : / Tantôt c'est maladie, et tantôt quelque affaire ; /

Le chemin est mal sûr, ou les jours sont trop courts, / Et le bonhomme enfin ne peut sortir de Tours » (v. 429-432). La répétition de « tantôt », puis l'alternative introduite par « ou », font entendre le renouvellement des motifs. Nous ne constatons aucun de ces empêchements. Clarice prend ces délais pour une résistance (v. 433-434) : il faut distinguer les excuses rapportées et l'interprétation qu'elle en donne.

L'attente n'est pas neutre : « Chaque moment d'attente ôte de notre prix, / Et fille qui vieillit tombe dans le mépris » (v. 435-436). La rime resserre la perte de valeur et la sanction sociale. Ce jugement appartient à son discours ; ce n'est pas une mesure naturelle de la valeur des femmes. Les quatre vers suivants

développent le paradoxe d'un honneur qu'on perdrait à le conserver trop longtemps. Clarice ne veut pas attendre indéfiniment, mais ne renonce pas sans autre perspective.

Elle quitterait Alcippe, mais « Il me faudrait en main avoir un autre amant », savoir qu'il lui convient et qu'il pourra l'épouser bientôt (v. 443-446). Puis elle revient à l'accord possible : « Son père peut venir, quelque longtemps qu'il tarde » (v. 449). Le conditionnel du remplacement répond à la possibilité maintenue de l'arrivée. Le retard ouvre une concurrence. Il n'est pas vrai que tout soit décidé sauf le voyage : les sentiments, les calculs et une autre proposition peuvent modifier l'accord initial. L'absence pèse sans produire une immobilité parfaite.

Géronte, présent, annonce : « Je reviens tout à l'heure, et Dorante avec moi » (II, 1, v. 388). Il le tiendra sous la fenêtre pour que Clarice examine sa taille, sa mine et son air. Ce rendez-vous répond à la demande de la jeune femme, soucieuse de connaître son futur époux sans s'exposer au blâme. Le père ne fixe pas seul toutes les conditions de la rencontre.

À l'acte IV, Alcippe annonce l'arrivée de son père : « On attendait mon père afin de tout signer » (édition Silver, Burdett and Company, 1902, IV, 2, p. 71-72, v. 1155 ; orthographe modernisée). Il cherche à prendre l'heure du père de Clarice. Une condition se lève et une démarche devient possible. Le texte ne fixe pas l'heure exacte de la signature : il montre une attente remise en mouvement.

UN RESSORT EFFICACE PEUT ÊTRE JUGÉ FAIBLE

LE retard offre aussi du jeu aux jeunes femmes. Clarice veut connaître Dorante ; Isabelle propose qu'elle lui parle de nuit sous le nom de Lucrèce (II, 2). L'absence qui suspend un accord permet donc une initiative que le père absent ne commande pas.

Viguié juge ce père retenu à Tours peu adroitement inventé (« Parallèle de La Verdad sospechosa d'Alarcon et du Menteur de Corneille », éd. Marty-Laveaux, Hachette, 1862, t. IV, IX, p. 251-252). Il critique la construction dramatique sans nier les effets du retard dans la pièce.

Cette objection empêche de célébrer trop vite un système parfait. Nous pouvons montrer ce que la condition fait faire aux personnages tout en admettant que le critique trouve le procédé fragile.

La cause véritable du retard reste inconnue. Clarice y voit une résistance ; l'article n'en fait ni une intention paternelle prouvée, ni un simple hasard certain.



Clarice et Isabelle parlent d'un accord retardé ; l'absence ouvre aussi la possibilité de préparer une autre rencontre.

LES DÉCISIONS SE RACONTENT, MAIS SE PRENNENT AUSSI DEVANT NOUS

EN III, 3, Isabelle rapporte la visite de Géronte au père de Clarice et y voit une manœuvre de Dorante. Clarice lui apprend ensuite que Géronte a repris sa parole (témoin de 1902, *op. cit.*, p. 56-57). Le second récit corrige le premier état de l'information. L'interprétation de la suivante n'est pas un accès certain aux intentions du jeune homme.

Il serait pourtant faux de placer toute décision paternelle hors scène. En II, 5, Géronte ordonne le

mariage, écoute l'union secrète inventée par son fils, puis accepte ce qu'il croit accompli. Son changement se produit sous nos yeux ; la démarche qu'il annonce auprès du père de Clarice se fera ailleurs.

L'ordre « Fais ce que je te dis » cède à un autre critère : « Tu l'aimes, elle t'aime ; il me suffit » (édition de 1862, II, 5, v. 590 et 684). Entre les deux, Géronte a été touché par des circonstances fabriquées. Sa décision reste réelle

dans l'action même si les faits qui l'ont convaincu sont faux.

La dernière scène articule encore ces deux espaces. Alcippe et Géronte sortent chacun d'une maison avec un accord parental, puis demandent une réponse aux jeunes femmes (1902, V, 7, p. 111-112). Leurs répliques invoquent le pouvoir du père et l'obéissance. Le dialogue ne supprime pas cette contrainte, mais il est bien joué : le récit d'un accord n'est pas toute la scène du consentement.

LE DOSSIER

Cliton demande un signe au menteur, puis découvre que la promesse ne le protège pas

Être averti ne suffit pas à reconnaître chaque invention. Le valet veut devenir le confident du menteur, mais celui qui promet de l'informer continue de le tromper. La reprise des mêmes titres fait entendre l'échec de leur accord.

CLITON vient d'entendre le mariage raconté à Géronte pour esquiver l'union proposée. Une fois le père parti, Dorante célèbre son artifice ; le valet demande si l'histoire n'était donc pas vraie. La réponse ne laisse pas de doute : « Pas deux mots » (Corneille, édition de 1862, *op. cit.*, II, 6, v. 692). Savoir que le maître ment souvent ne lui a pas permis de reconnaître cette invention-ci.

Le valet revient aux détails qui l'avaient convaincu : montre, épée, pistolet. Dorante répond « Industrie ». Cliton formule alors sa demande : « Quand vous voudrez jouer de ces grands coups de maître, / Donnez-lui quelque signe à les pouvoir connaître ; / Quoique bien averti, j'étais dans le panneau » (v. 697–699 ; orthographe modernisée).

« Quelque signe » demande un indice repérable, pas une nouvelle assurance sur la beauté du récit. La concession distingue l'avertissement général et la réussite du discernement dans une situation particulière.

Sa demande ne porte pas sur l'arrêt du mensonge. Il voudrait être informé, placé du côté de celui qui sait. Le « lui » de sa requête reprend « votre valet », nommé juste avant : Cliton réclame une faveur pour sa propre place, non un avertissement destiné à tous ceux que le maître pourrait tromper. Dorante répond : « Tu seras de mon cœur l'unique secrétaire, / Et de tous mes secrets le grand dépositaire » (v. 701–702). Le futur promet une place privilégiée ; les deux noms grandissent la faveur. Ce sont pourtant des titres de

confiance, pas un signal concret montré ou convenu dans la scène.

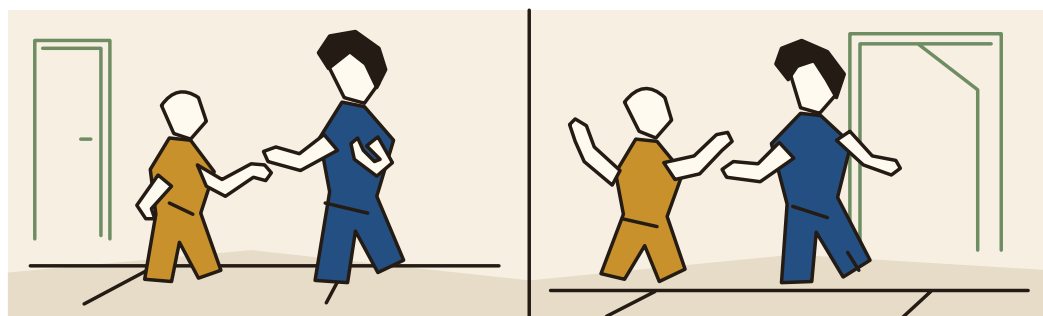
À l'acte IV, la promesse revient dans une plainte. Alcippe paraît vivant après que Dorante l'a donné pour mort. Cliton proteste : « À moi, de votre cœur l'unique secrétaire, / À moi, de vos secrets le grand dépositaire ! » (témoin de 1902, *op. cit.*, IV, 3, p. 72, jusqu'au repère 1170). L'insistance sur « à moi » fait entendre une faveur trahie. Être associé au secret en paroles n'a pas empêché qu'il soit pris pour destinataire du faux.

La reprise concerne aussi l'espoir de se protéger. En II, Cliton avait dit pouvoir s'en parer « assez malaisément ». En IV, le témoin de 1902 remet cette formule au passé : « j'avais lieu d'espérer ». Elle accompagne le rappel des titres (p. 72). Ne la transformons pas en

assurance de défense facile : la tournure conserve une difficulté jusque dans l'espérance affichée.

Il invoque ensuite la fréquence des contes et la nécessité d'avoir de bons yeux (p. 73). Cette méfiance ne naît pas de la répétition seule : la présence d'Alcippe vient de contredire le récit. Le valet a reçu un fait nouveau. Il faut garder cette rencontre pour comprendre la force de sa protestation.

L'échec du pacte de confiance est précis. Cliton a demandé au producteur du mensonge de lui fournir lui-même la garantie qui permettrait de le reconnaître. La comédie expose la dépendance de cette protection. Elle ne prouve pas qu'aucun signe ne pourrait aider, ni qu'un auditeur averti serait toujours trompé : elle montre une promesse restée sous le contrôle du maître.



II, 6 : demander une place dans le secret. IV, 3 : reprendre comme reproche les titres qui promettaient de protéger.

DORANTE RÉPOND AU DÉMENTI EN DÉPLAÇANT L'EXPLICATION

ALCIPE est vivant : Dorante pourrait avouer. Il propose plutôt une guérison merveilleuse par une poudre de sympathie (témoin de 1902, *op. cit.*, IV, 3, p. 73). Cliton objecte à la rapidité du rétablissement après les blessures annoncées. Il ne suffit donc pas d'affirmer que le valet croit tout ou ne croit plus rien.

Dorante distingue alors la poudre commune d'un secret plus puissant qu'il prétend connaître. Quand Cliton en demande le secret,

il invoque des mots hébreux trop difficiles à prononcer pour lui (p. 73–74). L'obstacle à la vérification devient une incapacité prêtée au destinataire. Aucun remède n'est essayé dans la scène.

La demande de Cliton engage un intérêt précis : « Donnez-m'en le secret, et je vous sers sans gages » (p. 74). La promesse d'un savoir utile pourrait donc modifier les conditions de son service. Dorante ne transmet pas ce savoir ; il répond par une difficulté de langue

et se vante d'en posséder dix. Une nouvelle supériorité prend la place de la preuve demandée.

Le valet finit par railler cette abondance de mensonges. Il n'est ni un simple instrument ni un juge infaillible : il demande, objecte et répond, dans une relation où le maître peut déplacer les conditions du savoir. Notre lecture suit ces déplacements sans certifier l'efficacité d'une poudre ni attribuer à Corneille la science vantée par son personnage.

UNE CONCESSION N'EST PAS UNE IMMUNITÉ

DIRE « quoique bien averti » admet une condition qui aurait dû favoriser la vigilance, puis constate qu'elle n'a pas suffi. Le valet ne nie pas ce qu'il savait déjà ; il nomme l'écart entre ce savoir général et ce qui vient de lui arriver.

Le lien grammatical reste attaché à la situation. La concession ne signifie pas que l'avertissement est inutile partout. Elle rend sensible une attente déçue : connaître la propension du maître au mensonge ne permettait pas d'identifier chaque détail inventé.

La reprise des titres de confiance à l'acte IV donne une autre preuve. Ce qui sonnait comme une faveur devient matière à reproche. L'identité des mots ne signifie donc pas l'identité de leur effet.

Il n'est pas nécessaire d'inventer une nouvelle heure ou un autre costume pour le démontrer. Comparez la promesse et sa reprise dans les circonstances que la pièce fournit. Ce sont deux scènes distinctes, non une expérience où un seul paramètre varierait.

REPÈRES

La sœur de lait

Le Chœur présente Rosette par son lien avec Camille. Cette relation d'enfance n'est pas une filiation commune. Le texte la nomme dès I, 4.

Les mots de Perdican

Il dit aussi « ta sœur Camille ». Il serait donc faux d'affirmer que la pièce conserve toujours l'expression entière « sœur de lait ».

Devant la maison

La mère est absente en II, 3. Perdican dit qu'il embrasserait Rosette devant elle : c'est une assurance, non un fait montré.

Un geste discuté



Rosette interroge le baiser.

Rosette demande ce que lui font les baisers. Ce détail interprète sa parole ; il ne reproduit pas une didascalie.

Un jugement situé

« Une fille sans nom » est le mépris exprimé par le Baron en III, 7. L'article ne reprend pas cette expression à son compte.

Une objection précise

Rosette distingue les belles dames et son propre cas. Sa protestation n'établit pas une règle universelle sur tous les baisers ; elle décrit sa situation.

Lire les réponses

Après son analyse, Perdican loue sa beauté. Le compliment répond à sa présence, pas à la différence qu'elle décrit. Suivre l'échange fait apparaître cette esquive.

L'ESSENTIEL

Être appelée sœur ne donne pas à Rosette une place égale

Rosette est une jeune paysanne, sœur de lait de Camille : elles ont eu la même nourrice. Perdican, cousin de Camille, embrasse Rosette.



Être appelée, recevoir un baiser, en discuter le sens : trois moments, et une parole qui ne se laisse pas réduire au geste.

ROSETTE entre dans la pièce par une relation : le Chœur la présente comme « la sœur de lait de votre cousine Camille » (Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, Clarendon Press, Oxford, 1884, I, 4). Perdican lui dit bientôt « ta sœur Camille ». Ce raccourci affectueux existe bien dans le texte. Il ne suffit pourtant pas à effacer la différence de leurs places.

À l'acte II, scène 3, Rosette demande si les baisers du jeune homme lui font du bien. Il répond qu'il l'embrasserait devant sa mère, puis invoque la parenté : « N'es-tu pas la sœur de Camille ? Ne suis-je pas ton frère comme le sien ? » Il présente le lien d'enfance comme une raison de ne pas s'inquiéter du geste.

Sa réponse à elle sépare ce qu'il rapproche :

« Des mots sont des mots et des baisers sont des baisers. » La répétition paraît simple ; elle refuse pourtant de faire du nom de frère une garantie suffisante. Le mot employé n'établit pas à lui seul la nature du baiser reçu.

Rosette décrit ensuite une distribution précise : « leurs pères les embrassent sur le front, leurs frères sur la joue, leurs amoureux sur les lèvres ; moi, tout le monde m'embrasse sur les deux joues, et cela me chagrine. » Le possessif « leurs » renvoie aux belles dames, puis « moi » isole son cas. Elle connaît donc les distinctions qu'elle ne retrouve pas clairement dans la manière dont on la traite.

Ne transformons pas « Je n'ai guère d'esprit », qui précède cette analyse,

en diagnostic du journal. Le personnage se déprécie tout en produisant une objection exacte. Elle n'est pas incapable de nommer les relations : elle décrit un écart entre le code des autres et les gestes qu'elle reçoit. Perdican répond par un compliment sur sa beauté, non par une explication de cet écart.

Plus tard, le projet d'épouser Rosette scandalise le Baron : « C'est un mariage disproportionné » (III, 7). La fraternité invoquée ne produit donc pas une égalité reconnue par la maison. Ce refus appartient au père ; il ne prouve ni une impossibilité légale, ni l'absence de tout attachement. Une lecture précise sépare le lien affectif, les gestes et la place sociale au lieu de les confondre.

LA PREUVE À RETENIR

La même enfance, deux places

Camille vient recueillir les biens de sa mère. Dame Pluche l'annonce en I, 1 ; Camille le confirme en II, 1. Le Baron prépare son mariage avec son fils.

Rosette, elle, est appelée depuis sa fenêtre puis invitée au château. Perdican lui ordonne de mettre sa robe neuve (I, 4). Ces entrées ne lui donnent pas la même place dans le projet familial.

Quand il annonce vouloir l'épouser, le Baron juge l'union disproportionnée (III, 7). La proximité ancienne ne vaut donc pas reconnaissance sociale égale.

Il faut néanmoins attribuer chaque jugement. Le père parle d'une fille sans nom ; Camille dit une fille de rien. La pièce fait entendre leur mépris, elle ne nous demande pas de l'adopter.

Rosette n'est pas définie par une incapacité à penser. Sa réplique sur les baisers oblige précisément à lire son propre point de vue.

MÉTHODE

Distinguer le nom du lien et l'effet du geste

PERDICAN justifie ses baisers en se disant un frère. L'appellation devrait, selon lui, rendre le geste innocent. Commencez par cette raison formulée par le personnage : elle reste son argument, pas une preuve acquise.

Rosette répond en séparant mots et baisers. Elle oppose ensuite les gestes réservés aux pères, frères et amoureux, puis décrit son cas. Sa simplicité n'est pas un silence : son énumération construit une objection.

Le contraste entre « leurs » et « moi » donne une forme à cette expérience. La jeune femme connaît le code qu'elle évoque ; elle ne retrouve pas cette distinction dans les gestes reçus.

L'objection ne permet pas de mesurer toute la société. Elle suffit à montrer qu'une appellation familière ne décide pas du sens d'un contact pour celle qui le reçoit. Le commentaire doit garder cette limite.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Camille décide quand tendre la main

Camille revient du couvent. Son cousin Perdican veut l'embrasser ; elle recule.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

Les adultes interprètent déjà

Au premier refus de Camille, le Baron annonce un mauvais augure. Bridaine répond que trop de pudeur est un défaut, mais que le mariage lève des scrupules (I, 2). Ils évaluent le geste selon leur projet.

Le Baron se dit choqué, blessé, vexé : le refus compromet la joie qu'il attendait de la rencontre. Ces réactions décrivent son attente autant que Camille.

Ne les plaçons pas après la main prise au jardin : cette action appartient à l, 1. Fusionner les deux scènes fabriquerait une justification immédiate que le texte ne donne pas.

Le mariage espéré ne prouve pas que les deux jeunes gens veulent déjà tous les gestes qu'on leur demande. Une parole d'adulte sur leur avenir n'est pas leur réponse.

L'ordre des scènes permet de garder distincts le projet familial, la résistance présente et les changements qui suivront.



Camille recule devant le baiser, puis prend une main : accepter un contact reste son choix.

CAMILLE refuse d'abord le baiser que le Baron lui demande de donner à son cousin : « Excusez-moi » (Musset, édition de 1884, op. cit., I, 2). Perdican décrit ensuite son recul devant la main tendue. Les paroles indiquent une distance entre les corps ; le commentaire n'a pas à inventer un refus resté purement intérieur.

Perdican affirme alors que l'amour peut voler un baiser, mais non l'amitié. Camille répond : « L'amitié ni l'amour ne doivent recevoir que ce qu'ils peuvent rendre. » Elle pose une règle de réciprocité. Ce n'est ni une autorisation donnée au cousin, ni la promesse de ne jamais l'embrasser.

Au jardin, le lendemain, elle annonce qu'elle ne veut pas se marier.

Perdican propose l'amitié et demande : « touche là ». Camille dit : « Je n'aime pas les attouchements. » Aussitôt, la didascalie le montre « lui prenant la main » (II, 1). Le contact a donc lieu malgré la limite qui vient d'être exprimée.

Il l'accompagne d'une prière et de questions, invoque leur fraternité et cherche à prolonger son séjour. Il ne serait pas exact d'écrire qu'il ne lui demande rien. Mais ces demandes n'annulent pas la didascalie : la main est déjà prise quand il la sollicite. Une intention amicale déclarée ne remplace pas la réponse de l'autre.

La scène II, 5 apporte une vérification et un changement. Camille rappelle : « Vous m'avez pris la main malgré moi, je viens vous demander

de me donner la vôtre. Je vous ai refusé un baiser, le voilà. » La didascalie ajoute : « Elle l'embrasse. » Cette fois, elle prend l'initiative du rapprochement. Le texte distingue lui-même le geste subi et le geste choisi.

Lire ces trois moments ensemble évite deux raccourcis. Camille n'est pas une froideur immuable ; son baiser ultérieur n'efface pas non plus le « malgré moi » antérieur. L'ordre et l'initiative comptent. On peut montrer cela à la maison en suivant les répliques et les didascalies, sans attribuer à Musset tout le vocabulaire juridique d'aujourd'hui. Le théâtre rend ici observable une différence concrète : qui décide du contact, et à quel moment ?

MODE D'EMPLOI

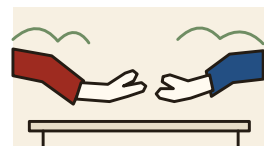
Premier moment

En I, 2, le père demande le baiser. Camille s'excuse ; Perdican décrit son recul. Ne prêtez pas à ce refus une durée que la scène n'établit pas.

Deuxième moment

En II, 1, la didascalie montre Perdican prenant la main après la réserve de Camille. La prière accompagne un geste déjà engagé.

La main choisie



Le contact devient une initiative.

En II, 5, Camille demande la main de Perdican et l'embrasse elle-même. Ce moment n'efface pas le « malgré moi » qu'elle vient de rappeler.

Quel secret ?

« C'est mon secret » répond à une question sur son départ. Ce n'est pas sa réponse à « Que crains-tu de moi ? ». Gardez l'ordre des répliques.

Quel changement ?

Refus puis initiative : les deux faits sont écrits. Il ne faut sacrifier ni l'un ni l'autre pour faire de Camille un personnage d'une seule pièce.

Accompagner la lecture

Demandez qui propose le contact, qui le fait, puis ce que l'autre en dit. La réponse vient du texte, pas d'une étiquette psychologique. Lire les didascalies avec les répliques évite de perdre la moitié de l'action.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

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

PERDICAN et Camille reviennent au château après des années de séparation. Le Baron veut les marier ; elle annonce qu'elle retourne au couvent. Leur passé commun ne suffit pas à régler leur avenir.

Camille redoute une affection qui finirait par la faire souffrir. Perdican défend l'amour vécu. Ils discutent, se rapprochent puis cherchent à se convaincre et à se blesser. La conversation devient une épreuve imposée à l'autre.

Rosette est entraînée dans leurs manœuvres. Perdican lui fait la cour ; Camille lui prépare une écoute cachée. La jeune femme questionne ce qui lui arrive et demande ensuite à retrouver la paix chez sa mère.

Quand les cousins reconnaissent leur amour, un cri les interrompt. Camille annonce la mort de Rosette et prend congé. L'aveu ne répare pas ce qu'ils ont fait. Ce dommage reste au cœur de leur réunion brisée.

L'ENQUÊTE

Rosette rapporte ce qu'on lui a dit et demande de vivre en paix

À l'acte III, scène 7, la jeune femme précise une source, un moment et ce qu'elle subit. Son récit ne la rend pas omnisciente : il lui permet de formuler une demande que les deux cousins vont déplacer.

ROSETTE entre quand Perdican veut la présenter à son père. La didascalie la montre se mettant à genoux, puis elle commence : « Monseigneur, je viens vous demander une grâce » (Musset, édition de 1884, *op. cit.*, III, 7). L'adresse et le geste inscrivent la demande dans une relation inégale. Elle n'est pas devenue maîtresse de la situation ; elle n'est pas non plus muette. « Je viens » annonce le but de sa démarche.

Elle donne l'origine de ce qu'elle sait : « Tous les gens du village à qui j'ai parlé ce matin m'ont dit que vous aimiez votre cousine, et que vous ne m'avez fait la cour que pour vous divertir tous deux ». Le groupe « à qui j'ai parlé » délimite l'ensemble désigné par « tous ». Elle ne dit pas que chaque habitant a été consulté,

ni qu'elle serait allée conduire une enquête. Elle rapporte les propos de ses interlocuteurs de ce matin.

Les deux propositions introduites par « que » livrent leur interprétation : Perdican aimerait sa cousine et la cour faite à Rosette aurait servi leur divertissement. Le discours rapporte une intention prêtée aux cousins. Il faut le distinguer de ce que la pièce nous a fait voir, même si le rapprochement éclaire la violence de leurs actes. Rosette ne prétend pas avoir eu accès à chacune de leurs pensées. Dans sa phrase, « vous aimiez » dépend de « m'ont dit » : cet imparfait transpose une parole rapportée. Il ne suffit pas, par son seul temps, à indiquer que l'amour serait terminé ou irréel.

Elle poursuit par ce qui lui arrive : « on se moque de moi quand

je passe ». Le présent et la subordonnée donnent une scène répétable de sa vie au village. Puis elle anticipe : « je ne pourrai plus trouver de mari dans le pays, après avoir servi de risée à tout le monde ». Ce futur exprime une conséquence qu'elle redoute et présente comme certaine. Le journal ne peut en faire la mesure établie d'un avenir que la pièce n'a pas encore montré.

La conclusion change le récit en requête : « Permettez-moi de vous rendre le collier que vous m'avez donné, et de vivre en paix chez ma mère. » Deux infinitifs se rattachent à la permission demandée. Restituer le présent et retrouver une vie chez sa mère sont ses objectifs déclarés. La crainte de ne plus trouver de mari n'est pas, dans cette phrase, une

demande faite à Camille de lui en choisir un.

Dans la scène précédente, Camille lui affirmait que Perdican ne l'épouserait pas. Rosette répondait : « Hélas ! je n'en sais rien » (III, 6). La déclaration de III, 7 ne la transforme pas en détentrice de tous les faits. Elle nomme maintenant ceux qui lui ont parlé et les effets qu'elle éprouve. Une incertitude reconnue et un récit circonstancié ne s'excluent pas.

Une source, une expérience, une anticipation et une demande ne sont pas des preuves du même ordre. Il ne faut ni les aplatir en « elle savait tout », ni les effacer sous le mot d'innocence. La réplique permet d'écouter ce qu'elle demande réellement. Les réponses suivantes montreront l'écart entre sa demande et les solutions que les autres lui proposent.

LA RÉPUTATION ENTRE DANS LA SCÈNE

LE village n'est pas ici une foule présente sur le plateau. Rosette apporte les paroles de ceux à qui elle a parlé. Leurs effets pénètrent la conversation par ce récit.

La répétition de « tout » amplifie sa détresse : tous ses interlocuteurs, puis tout le monde dont elle aurait été la risée. Ces ensembles ne constituent pas un recensement vérifié.

Cette réserve n'annule pas la souffrance déclarée. Elle permet d'écouter précisément sans transformer la peur du personnage en certitude sur son avenir.

La réputation devient aussi un enjeu pour Perdican : il veut faire taire le village. Son objectif répond à un public ; celui de Rosette était de vivre en paix. La différence demeure jusque dans la destination qu'il choisit.

La place publique revient ainsi dans leur conversation sans que les moqueurs entrent en scène. Le théâtre peut faire agir une pression extérieure par les paroles de ceux qui en éprouvent les effets.



Rosette veut rendre le collier ; Camille lui propose de le garder. Leur désaccord reste ouvert.

LES RÉPONSES CHANGENT L'OBJET DE SA DEMANDE

CAMILLE répond : « garde ce collier, c'est moi qui te le donne, et mon cousin prendra le mien à la place » (III, 7). Elle redistribue les présents au lieu d'accepter la restitution. La provenance du collier change dans son discours ; Rosette n'a pas demandé ce nouvel échange.

Puis elle promet de lui trouver un mari. L'offre répond à l'inquiétude exprimée, mais pas à la requête de vivre en paix chez sa

mère. Il ne suffit pas qu'une solution paraisse généreuse pour qu'elle soit celle que l'autre a sollicitée.

Perdican maintient d'abord la visite au Baron. Camille la déclare inutile ; il reconnaît alors que son père les recevrait mal. Cette démarche est abandonnée. Ne prétendons donc pas que sa réponse demeure immobile ou qu'il conduit effectivement Rosette devant lui.

Il choisit une autre destination : « nous retournerons sur la place », puis affirme qu'ils feront taire les propos du village. La didascalie le montre sortant avec Rosette. Le texte n'imprime pas son accord avec ce projet ; il imprime leur sortie. L'initiative finale reste celle de Perdican. Répondre à la rumeur n'est toujours pas accorder explicitement le retour paisible chez la mère.

LE DOSSIER

Camille conduit l'entretien, mais ses questions ne décident pas à la place de Rosette

Camille mène l'entretien avec Rosette, mais la grammaire ne transforme pas celle-ci en automate. Il faut distinguer la réponse attendue, les mots effectivement prononcés et les relances qui les accueillent.

CAMILLE ouvre l'entretien par un impératif : « Écoute-moi, mon enfant ; le seigneur Perdican ne te fait-il pas la cour ? » (Musset, édition de 1884, *op. cit.*, III, 6). L'apostrophe place Rosette sous sa conduite. La question est totale : elle porte sur la validation d'une proposition. Sa forme négative et le contexte font attendre une confirmation. Cela décrit une attente, non une obligation grammaticale de répondre avec un seul mot. Juste avant, Camille levait la tapisserie et demandait : « Es-tu là, Rosette ? » Elle organise aussi son entrée. Rosette répond « Oui, puis-je entrer ? » : elle demande la permission. Maîtriser le lieu de

l'entretien ne signifie pourtant pas maîtriser chaque réponse.

Rosette répond : « Hélas ! oui. » Elle confirme, mais ajoute une interjection de regret. L'information reçue ne se réduit donc pas à une case cochée. Le ton et l'interjection donnent une valeur à l'assentiment. Une copie doit citer la réponse entière : supprimer « Hélas » ferait justement disparaître ce que la question ne formulait pas.

Camille demande ensuite : « Que penses-tu de ce qu'il t'a dit ce matin ? » C'est une question ouverte sur l'appréciation de Rosette. Elle présuppose néanmoins qu'un propos a été tenu ce matin. La réponse « Ce matin ? Où donc ? » réclame une précision. Camille lui en donne une, mais la précède de

« Ne fais pas l'hypocrite ». La relance soupçonne la sincérité de la demande avant d'y répondre.

Plus loin : « Il t'a fait de beaux discours, n'est-ce pas ? Gageons qu'il t'a promis de t'épouser. » L'assertion suivie du tour interrogatif sollicite une ratification ; l'invitation à parier fournit ensuite l'hypothèse. Rosette demande : « Comment le savez-vous ? » Camille réplique : « Qu'importe comment je le sais ? » Elle écarte alors la question de sa source. Ce refus importe autant que la forme ouverte ou fermée des interrogations.

Enfin, à « Crois-tu à ses promesses, Rosette ? », la jeune femme répond : « Comment n'y croirais-je pas ? il me tromperait donc ? Pour quoi faire ? » La

première question défend sa croyance plutôt qu'elle ne sollicite une information neutre. Les deux suivantes éprouvent l'hypothèse de la tromperie et son motif. Compter tous les « comment » comme des demandes identiques effacerait ces différences.

Camille conduit la scène jusqu'à la place derrière le rideau. Rosette ne dispose pas de la même initiative, mais elle questionne et ne ratifie pas tout. La domination de l'entretien se lit dans une suite de réponses et de relances, pas dans une règle mécanique selon laquelle toute question totale dicterait son résultat. La grammaire rend les opérations visibles ; seule leur lecture en contexte permet de préciser leur effet.



Camille conduit l'entretien ; les questions de Rosette l'empêchent d'en régler seule le sens.

DEUX RÉPONSES NÉGATIVES CORRIGENT LES AUTRES

EN I, 4, Perdican demande : « Es-tu mariée, petite ? on m'a dit que tu l'étais. » La question arrive avec une information reçue. Rosette répond : « Oh ! non. » Le renseignement ne décide donc pas de la réponse ; celle-ci le corrige.

Le Chœur affirme ensuite : « Monseigneur, elle veut mourir fille. » Perdican demande à Rosette si c'est vrai. Elle répond encore : « Oh ! non. » Un tiers a

parlé de son désir devant elle ; sa propre parole contredit ce qui lui était attribué.

Ces deux questions sont totales, mais elles n'obtiennent pas un acquiescement. La forme invite à confirmer ou infirmer ; elle ne prive pas le personnage du choix entre les deux. Le contexte peut orienter une attente sans rendre impossible le démenti.

La brièveté n'est donc pas synonyme de soumission. Ici,

deux mots suffisent à corriger deux propositions d'autrui. Ils ne donnent pas pour autant à Rosette toute la conduite de l'échange : Perdican enchaîne les sujets et finit par l'inviter au château. Le commentaire peut tenir ensemble cette initiative inégale et l'efficacité locale de ses refus. C'est plus précis que de la déclarer muette ou de conclure que toute contrainte aurait disparu.

OUVRIR NE SUFFIT PAS À ÉCOUTER

CAMILLE pose bien une question ouverte : « Que penses-tu de ce qu'il t'a dit ce matin ? » L'ouverture grammaticale ne garantit pourtant pas l'accueil de toute réponse.

Quand Rosette demande où cela s'est passé, Camille la traite d'hypocrite avant de préciser le lieu. Elle ne se contente donc pas d'inviter un récit ; elle juge la manière dont l'autre répond.

Inversement, une question totale permet à Rosette de démentir une affirmation en I, 4. Il faut regarder ce que la réponse accomplit, non déduire toute la relation de l'étiquette du procédé.

La borne est simple : forme de question, attente du locuteur et réponse obtenue sont trois objets distincts. Les comparer empêche de confondre une orientation avec une contrainte absolue.

L'accueil de la relance compte aussi. Le nombre de cases d'un questionnaire ne mesure pas exactement la liberté de répondre dans une scène.

REPÈRES

Une venue expliquée

H. 1 dit être venu pour demander ce qui s'est passé. Aucune sonnette n'est mentionnée dans ce début : ne la prenez pas pour une didascalie.

Un geste écrit



Un geste répond aux mots.

H. 2 hausse les épaules avant de demander ce qu'il pourrait dire. Le texte prescrit ce mouvement.

Ce qui est rappelé

Les choses que H. 2 n'oublie pas sont les services de son ami. La phrase suivante l'indique. Isoler le début en ferait à tort une réserve de reproches.

Un appel ancien

L'autre bout du monde concerne une conversation au téléphone. La distance est éprouvée, pas mesurée entre deux chaises.

La peine partagée

H. 1 dit sa peine ; H. 2 répond dans un élan qu'il la ressent aussi. Cette réponse ne résout pas la question, mais elle empêche d'effacer l'affection.

Une parole difficile

« Rien qu'on puisse dire » refuse encore une formulation. Le subjonctif ne prouve pas l'absence de tout événement. Le passage s'arrête sur une difficulté de parole, que la suite devra affronter.

L'ESSENTIEL

L'affection est encore dite quand l'éloignement devient une question

H. 1 et H. 2 sont deux amis. H. 1 vient demander pourquoi l'autre s'éloigne. Avant d'expliquer leur querelle, ils rappellent leur affection.



La demande, le haussement d'épaules, l'élan : trois moments où la peine et l'affection continuent de se répondre.

H. 1 vient savoir ce qui a changé : « Écoute, je voulais te demander... » Il demande ce que son ami a contre lui (Nathalie Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*, Gallimard, coll. Folio, ouverture). L'imparfait et les reprises ménagent l'approche. Ils ne sollicitent pas une permission formelle de parler.

Il précise ce qu'il constate : son ami ne fait plus signe ; l'initiative lui revient toujours. H. 2 lui oppose une habitude : « Tu sais bien : je prends rarement l'initiative, j'ai peur de déranger. » « Rarement » ne veut pas dire jamais. L'explication présente le retrait comme une délicatesse, mais H. 1 refuse de croire cette crainte nécessaire entre eux.

La mémoire intervient alors des deux côtés. H. 1 ne trouve rien qui expliquerait leur distance. H. 2 dit, au contraire, ne pas oublier certaines choses, puis précise : « Tu as toujours été très chic... » Il rappelle donc des marques d'amitié, pas des griefs secrets que le lecteur devrait deviner. La suite évoque la mère de H. 2 et la confiance qu'elle accordait à cet ami.

Ce rappel n'apporte pourtant pas la réponse attendue. H. 1 revient à un échange téléphonique récent : il avait l'impression de parler à quelqu'un situé à l'autre bout du monde. C'est l'image d'une distance ressentie au téléphone, non la description d'un déplacement dans la pièce. Il dit sa peine ; H. 2

répond dans un élan qu'il l'éprouve aussi.

H. 2 maintient son affection, mais c'est plus fort que lui. La restriction ne nomme pas ce qui le retient. H. 1 doit demander ce qui est plus fort. L'affection et l'éloignement ne s'annulent pas : ils rendent la situation plus difficile à expliquer.

Le passage aboutit à « Rien qu'on puisse dire... ». Ce n'est pas la preuve qu'il ne s'est rien passé. Le problème devient celui d'une chose dicible. Avant de connaître le motif, le lecteur a donc déjà suivi une action : une demande insistante, des réponses qui déplacent la question, et une affection qu'aucun des deux ne suffit à transformer en explication.

LA PIÈCE À EXAMINER

Une cause sans parce que

H. 2 juxtapose deux propositions : il prend rarement l'initiative et il a peur de déranger. Le rapprochement invite à lire la seconde comme une explication de la première.

On peut reformuler avec « parce que ». Cette opération rend le lien causal explicite ; elle ne révèle pas une subordonnée cachée que l'autrice aurait supprimée.

La réponse invoque aussi un savoir partagé : « Tu sais bien ». H. 2 présente sa conduite comme une habitude connue, non comme la preuve d'une hostilité nouvelle.

Mais H. 1 distingue l'habitude et leur relation particulière. Sa relance met l'explication à l'épreuve : la peur de déranger vaut-elle vraiment avec lui ?

Gêne, prudence ou évitement : la formule peut se lire de plusieurs façons. Cette raison ne suffit pas à celui qui la reçoit.

MÉTHODE

Lire la réponse avec ce qui vient après

LA formule « Il y a des choses que je n'oublie pas » pourrait annoncer des reproches. La suite rappelle un ami très chic. L'amorce dépend de son développement. Arrêter l'extrait plus tôt changerait la valeur du souvenir et ferait disparaître la reconnaissance.

Distinguez aussi les mots de fréquence. « Rarement » laisse des occasions possibles ; « jamais » les exclut dans l'énoncé qui le contient. Leur différence appartient à l'argument. Comparez ce que H. 1 reproche à son ami et l'habitude dont celui-ci se réclame pour lui répondre.

Les suspensions donnent des attentes à jouer, sans fixer leur durée ni leur intention. L'acteur choisira un rythme dans cette ouverture. Relevez les mots repris avant de décider si une pause marque la recherche ou la réticence : le signe seul ne tranche pas l'intention.

Attribuez les gestes : le haussement d'épaules et l'élan sont ceux de H. 2. L'un n'efface pas l'autre. Le commentaire suit des mouvements successifs, sans en déduire un caractère immuable. Mots affectueux et geste d'évitement peuvent appartenir à la même scène.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Le bonheur doit-il entrer au catalogue ?

H. 1 questionne le bonheur de son ami H. 2, qui refuse les étiquettes proposées.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

Une majuscule ne prouve pas tout

Notre copie de lecture distingue « ce bonheur » et trois emplois de « Bonheur » dans la même longue réplique. La capitale accompagne alors le modèle déclaré vrai, reconnu et recherché.

Ce contraste suggère une valeur générale donnée au mot. Il ne suffit pas à prouver une intention d'autrice : la casse du relevé reste à vérifier sur l'exemplaire imprimé.

La lecture ne repose donc pas sur la majuscule seule. Les qualificatifs et les mots de classement fournissent une autre preuve, explicite dans la parole de H. 2.

Même cette preuve doit rester attribuée. C'est lui qui accuse son ami de réclamer des bonheurs reconnus. H. 1 discute la place dans laquelle ce discours l'enferme.

La typographie peut orienter l'analyse ; elle ne dispense ni de vérifier le témoin ni de lire les réponses. Ici, c'est une piste, pas une garantie.



H. 1 cherche à nommer le bonheur de son ami ; H. 2 résiste aux catégories qu'on lui propose.

H. 1 propose enfin un nom : son ami était jaloux. H. 2 le nie avec insistance. Il dit avoir été content pour le couple formé par H. 1 et Janine, tout en ne voulant pas de ce bonheur pour lui (Sarraute, op. cit., échange sur le bonheur, après l'évocation du couple). Se réjouir pour quelqu'un et souhaiter sa vie ne sont pas identiques.

La répétition de « pas » fait entendre la force du refus. Elle n'est pas une série de preuves indépendantes. H. 2 accuse surtout son ami d'avoir eu besoin de le voir jaloux : c'est son interprétation de la scène passée, non une intention que le journal pourrait certifier à la place de H. 1.

H. 2 passe alors du cas particulier au bonheur reconnu, recherché, digne d'efforts et de sacrifices. Ces qualifications invoquent

l'adhésion collective. Elles font du bonheur un modèle devant lequel chacun devrait se situer. Mais l'ami qui parle met en scène cette exigence : ce n'est pas une administration réelle qui vient l'énoncer.

Le vocabulaire du classement prolonge l'accusation. H. 2 imagine qu'un autre bonheur serait admissible à condition d'être reconnu et classé, retrouvé sur des listes, inscrit au catalogue. Il donne pour exemples le moine dans sa cellule et le stylite sur sa colonne. Même une vie très différente pourrait être reçue, pourvu qu'elle trouve une rubrique. Le moine retiré du monde reste identifiable pour ceux qui le regardent ; H. 2 conteste justement cette exigence de reconnaissance.

H. 1 propose un bonheur sans nom. H. 2

refuse encore : « Ni sans nom ni avec nom. Pas un bonheur du tout. » La suite est essentielle : il parle de rien qui s'appelle le bonheur, d'un état où personne ne serait là pour regarder et nommer. Refuser le nom ne signifie donc pas affirmer qu'il ne ressent rien. Son discours cherche une place hors de ce classement.

H. 1 demande bientôt qui est ce « vous » auquel H. 2 l'associe. L'accusation l'a placé dans un groupe dont il conteste être le représentant. La dispute n'oppose donc pas simplement une expérience pure et une étiquette fausse. Chacun attribue à l'autre une place, puis rencontre sa résistance. Demander qui nomme, qui accepte le nom et qui le refuse permet de suivre cet échange sans confondre une parole de personnage avec le jugement du livre.

MODE D'EMPLOI

Qui nomme ?

H. 1 propose jaloux. H. 2 refuse le mot et reprend son sens par le verbe envier. Leur désaccord porte déjà sur la manière de décrire son expérience.

Pour qui ?

H. 2 se dit content pour le couple, pas désireux de ce bonheur pour lui. Ce complément change la portée du refus.

Quel modèle ?

Reconnu et recherché évoquent une validation commune. Le catalogue est une image employée par H. 2, non un meuble imposé par la pièce.

L'image du classement



Un bonheur sans étiquette.

Notre détail de livre interprète le catalogue évoqué. Le dessin n'ajoute pas un registre réel aux accessoires de Sarraute.

Quelle suite ?

Après pas un bonheur du tout, lisez rien qui s'appelle le bonheur. Le refus du nom n'établit pas l'absence de toute vie éprouvée.

Quel groupe ?

H. 1 demande qui est ce vous auquel son ami le mêle. La catégorie n'est pas seulement discutée pour le bonheur : elle l'est aussi pour les personnes.

Une explication doit garder cette objection.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle *Pour un oui ou pour un non* ?

UN homme vient comprendre pourquoi son ami s'éloigne. L'autre hésite à dire ce qui l'a blessé. Les premiers rappels de leur affection ne suffisent pas à dissiper le malaise : ils doivent en chercher la raison.

Une parole ancienne devient l'objet de leur dispute. La discussion les conduit à revoir leurs rapports, à nommer des attitudes et à récuser les noms proposés. Ce qui semblait minuscule engage la place que chacun croit occuper auprès de l'autre.

Leurs souvenirs et leurs idées de la vie alimentent le différend. Ils se prêtent des exigences, éprouvent de la proximité puis retrouvent l'opposition. La conversation est une action : une explication peut rapprocher ou relancer la blessure.

Ils envisagent de ne plus se voir, sans parvenir à rendre cette rupture simple. La pièce se termine sur oui puis non, et ne raconte pas leur avenir. Continuer à se répondre n'établit ni une réconciliation, ni une affection intacte ; l'après reste ouvert.

L'ENQUÊTE

Les deux amis parlent de se séparer et cherchent encore un accord pour le faire

La rupture devient une démarche qu'ils n'osent pas prendre sur eux. Leurs reprises maintiennent la conversation, sans prouver que l'amitié soit réparée ni que toute séparation solitaire soit impossible.

H. 1 emploie le mot rompre ; H. 2 le reprend pour en limiter la portée : « Oh... à rompre... non, je n'ai pas rompu... enfin pas pour de bon... juste un peu d'éloignement » (Sarraute, *op. cit.*, premier échange sur l'autorisation de rompre). La négation est suivie de restrictions. Il ne nie pas toute distance : il refuse de la présenter comme une rupture définitive. L'éloignement reste une conduite, dont il réduit ici le degré.

H. 1 lui demande ce qui l'a retenu. H. 2 invoque une permission qu'il n'aurait pas obtenue, puis rapporte des démarches auprès de gens respectables, comparés aux jurés d'assises. Le texte fait entendre ce récit administratif ; il ne fait pas entrer un tribunal sur scène. Le mot comme introduit une comparaison avec les jurés, non l'identité d'une

cour que l'on pourrait situer et visiter. Le passé composé présente des démarches accomplies selon le personnage. Il ne garantit ni la réalité d'une institution, ni le détail d'une procédure que nous aurions vu instruire.

La sanction racontée déborde son cas : d'autres liens familiaux, conjugaux ou amicaux auraient été examinés, et les demandeurs déboutés. H. 2 se dit même poursuivi. Une autorisation refusée ne signifie donc pas seulement un obstacle extérieur : la crainte du jugement accompagne l'idée de partir. Mais ce régime est exposé par sa parole ; la pièce ne livre pas un règlement général des amitiés.

À la fin, la permission redevient une question présente. Après un silence, les amis envisagent ce qui serait plus sain, plus salubre pour chacun. H. 1 rappelle que même H.

2 n'a pas osé prendre la décision sur lui. Celui-ci répond : « J'ai besoin qu'on m'autorise. » H. 1 répond qu'il en a besoin lui aussi. Cet accord se forme dans la réplique suivante : le besoin de l'un n'est donc pas secrètement le vœu de tous. Il est formulé à la première personne, puis partagé par son interlocuteur. L'article ne doit pas en faire la loi selon laquelle personne ne pourrait jamais rompre seul.

H. 1 propose ensuite une demande à deux. L'imparfait après si et les conditionnels envisagent une possibilité : mieux expliquer, avoir davantage de chances. Les mots peut-être maintiennent une incertitude. H. 2 annonce au contraire qu'il peut raconter d'avance l'accueil qu'ils recevraient. Il joue les paroles des autres et le jugement attendu ; aucune nouvelle

démarche n'est effectivement représentée.

H. 1 conclut qu'ils seraient déboutés tous les deux. Le pluriel les réunit dans l'échec prévu au moment où ils voudraient se séparer. Leur conversation ne s'arrête pourtant pas là : la formule pour un oui ou pour un non devient elle-même l'objet de nouvelles répliques. Une tentative de finir produit encore du dialogue.

Ce prolongement est observable ; sa valeur affective n'est pas fixée pour autant. Les amis peuvent continuer à parler tout en aggravant leur opposition. La pièce s'achève sans raconter s'ils se reverront. Elle donne une séparation difficile à assumer pour ces deux personnages, non la preuve qu'un lien serait indestructible ou qu'une rupture aurait toujours besoin de deux signatures.

LE NOUS NE RÉPARE PAS TOUT

L A proposition d'une démarche à deux fait apparaître un projet commun. Le projet porte pourtant sur la permission de se séparer, non sur celle de reconstruire l'amitié.

Un pronom partagé ne suffit donc pas à établir une réconciliation. Il faut lire ce que les personnages mettent sous ce nous, et ce qu'ils prévoient d'obtenir ensemble.

Le jugement anticipé est lui aussi commun : déboutés tous les deux. Ils peuvent s'accorder sur cet échec prévu tout en restant opposés sur leurs façons de vivre.

La borne est concrète : le texte montre leurs reprises, pas leur avenir. Il ne prouve ni qu'ils s'aient exactement comme avant, ni qu'ils seraient désormais étrangers. Une parole commune peut aussi servir à préciser un désaccord.

Les silences restent des indications à jouer, non des tours de parole attribués à un interlocuteur. Les compter comme des réponses ferait perdre cette différence matérielle.



Les deux amis parlent de se séparer, mais continuent à se répondre.

ILS DÉVELOPPENT ENSEMBLE LA PHRASE DU DÉPART

H. 2 dit que ce serait tellement plus sain ; H. 1 poursuit par pour chacun de nous, plus salubre (fin de la pièce). Le second précise les bénéficiaires et reprend le comparatif. Il prolonge une phrase qui pouvait déjà être comprise, plutôt qu'il ne répare obligatoirement une syntaxe incomplète.

Les deux voix travaillent donc une même formulation au moment

où elles envisagent la séparation. Ce fait ne constitue pas un aveu d'amour. Il montre une coopération verbale locale, compatible avec le désir de ne plus vivre la relation de la même manière.

Plus loin, le titre est repris, interrogé, puis décomposé. Oui et non, réunis dans une formule courante, deviennent deux réponses distinctes. H. 1 dit qu'ils ne sont pas la même chose ; H. 2 acquiesce à cette distinction avant

que chacun ne prononce son monosyllabe final.

La pièce s'arrête alors. L'alternance demeure jusqu'au bout, mais le lecteur ne connaît pas leurs retrouvailles ou leur séparation future. La réponse qui suit prolonge une conversation ; elle ne permet pas à elle seule de mesurer ce qui reste d'une amitié. C'est cette différence, entre fonctionnement du dialogue et état du lien, que le commentaire doit conserver.

LE DOSSIER

Le souvenir de la montagne revient dans la dispute, sans devenir un passé inventé

Une cordée de cinq personnes, un arrêt et une remarque sur des cartes postales : le récit est précis. Les deux hommes ne contestent pas ici l'endroit où ils se sont arrêtés ; ils s'opposent sur ce que cet arrêt leur faisait subir.

H. 1 annonce un souvenir par moi aussi et puisque nous en sommes là (Sarraute, *op. cit.*, souvenir de la course dans le Dauphiné). Le rappel arrive dans la dispute présente et répond à ce qui vient d'être dit. Cela indique sa fonction dans l'échange, mais ne prouve pas que le personnage fabriquerait un événement dont il ne se souvenait pas auparavant. La raison pour laquelle il le raconte maintenant ne se confond pas avec le moment où ce passé aurait commencé d'exister pour lui.

Il situe la course à la barre des Écrins et rappelle qu'ils faisaient alors de l'alpinisme. H. 2 répond qu'il s'en souvient. Le repère est une période de leur vie, pas une date précise. H. 1 dénombre cinq

personnes : eux deux, deux camarades et un guide. Il s'agit d'une seule cordée, non de cinq cordées concurrentes. Les deux amis ont bien un passé commun.

Le récit retient un arrêt pendant la descente. H. 1 rapporte l'invitation de son ami à regarder et ajoute que tous ont été obligés d'attendre. La formule aimable en elle-même devient, dans ce récit, une contrainte exercée sur les autres. Le verbe contemplais est placé entre guillemets dans notre témoin : H. 1 reprend cette activité à distance, sans lui accorder simplement sa valeur admirative.

H. 2 demande s'il a vraiment dit cela, s'il a osé le faire devant eux. Ces questions peuvent faire entendre l'ironie ou l'indignation ; elles ne constituent pas un démenti

précis de l'arrêt. Rien dans cet échange n'oppose deux positions sur la pente ou deux directions du regard. Dessiner deux lieux d'arrêt différents fabriquerait une divergence que les personnages ne discutent pas.

H. 1 rappelle sa propre riposte : il a proposé de trouver de jolies cartes postales en bas, chez la papetière. L'objet est cité dans une parole ; aucun achat n'est représenté. Le récit rapporte d'abord l'arrêt, puis la remarque qui invite à le quitter. La remarque réduit le regard demandé à une image achetable. Pour H. 2, qui confirme le souvenir, elle reste une offense assez vive pour qu'il déclare avoir eu envie de tuer son ami.

H. 1 affirme avoir éprouvé la même envie. Il prête ensuite aux

compagnons le désir de pousser H. 2 dans une crevasse : s'ils avaient pu parler, ils l'auraient avoué. Le conditionnel est décisif. Ce n'est pas un témoignage effectivement prononcé par ces hommes, mais ce que H. 1 leur attribue aujourd'hui. Et les envies déclarées ne sont pas des meurtres commis.

H. 2 se demande enfin comment il a pu revoir son ami après ces cartes postales. Le souvenir sert ainsi à réévaluer la relation présente. Sa fonction polémique n'établit pas sa fausseté : les deux hommes reconnaissent des éléments de la scène, sans témoin extérieur venu les confirmer. Le commentaire peut décrire cette réactivation sans transformer un passé discuté en passé librement inventé.



Dans le souvenir de la cordée, l'aide reçue devient un sujet de désaccord entre les amis.

UNE IMAGE ACHETABLE DEVIENT UNE OFFENSE

LES cartes postales sont proposées par H. 1 dans son récit. Elles ne sont ni montrées ni achetées devant nous. Le commentaire doit analyser la valeur de cette proposition avant de traiter l'objet comme un accessoire réel.

À l'arrêt demandé pour regarder, H. 1 oppose une image qu'on trouverait plus tard chez une commerçante. Ce

remplacement ramène l'expérience de son ami à quelque chose de disponible et reproductible. Le souvenir conserve la remarque parce qu'elle porte leur différence d'appréciation.

H. 2 ne répond pas que les cartes n'existaient pas : il dit se souvenir et avoir eu envie de tuer. Sa réplique porte sur la violence éprouvée. Elle ne date pas cette violence à trente ans précisément

et ne prouve aucun passage à l'acte.

Il ne faut pas non plus décider que la carte serait, par nature, sans valeur. C'est son emploi dans cette réponse qui blesse. Un même objet pourrait remplir ailleurs une autre fonction. Ici, l'opposition entre regarder maintenant et acheter une image plus tard rend le désaccord intelligible, sans inventer une carte tenue dans la main de l'un des personnages.

UN TÉMOIN ABSENT NE PARLE PAS

H. 1 rappelle le guide et les deux camarades. Leur présence dans la course ne leur donne pas une voix indépendante dans la conversation actuelle.

Leur envie supposée est introduite par une condition : s'ils avaient pu parler. Ce que ces hommes auraient avoué reste donc une attribution du narrateur, pas une déclaration recueillie.

Cette réserve n'oblige pas à déclarer tout le récit faux. H. 2 reconnaît la course et la remarque des cartes postales. Accord sur des éléments et désaccord sur leur valeur peuvent coexister.

La précision d'un lieu ou d'un nombre rend le récit situable ; elle ne certifie pas chaque intention prêtée aux participants. Séparer ce qui est rappelé, reconnu et attribué protège l'analyse contre un verdict trop large.

Les deux amis parlent sous la pression de leur querelle. Ce contexte donne un usage au souvenir, sans suffire à établir que rien de ce souvenir ne serait vrai.

REPÈRES

Une image annoncée

La mention placée sous le titre nomme une gravure belge, sa vente à Charleroi et son prix. Elle oriente la lecture avant le premier vers.

Un mot familier



Un registre, pas une taille.

Dada nomme le cheval dans un registre enfantin. Il n'en donne pas les dimensions.

Un accord décisif

Bleue et jaune s'accorde avec apothéose. Le commentaire suit la syntaxe avant d'attribuer les couleurs à un objet.

Deux comparaisons

Zeus et papa rapprochent une puissance divine et une douceur familière. Leur voisinage construit le portrait satirique.

Un silence local

Son voisin reste coi : un personnage se tait. Cette observation ne permet pas d'affirmer que tous les soldats rejettent l'acclamation.

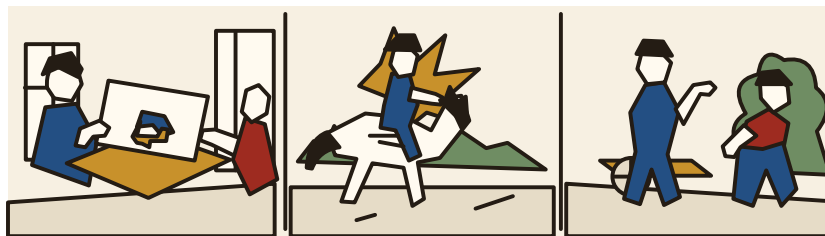
La chute entière

Boquillon présente ses derrières en demandant de quoi il s'agit. Citer seulement la question effacerait le geste qui la rend grotesque. Le sonnet compte quatorze vers ; le manuscrit porte une date d'octobre 1870.

L'ESSENTIEL

Le prestige militaire tient sur un cheval de parade

Dans « L'Éclatante Victoire de Sarrebrück », Rimbaud décrit une image à la gloire de Napoléon III. Les gestes des soldats la tournent en dérision.



Dans « L'Éclatante Victoire de Sarrebrück », la gloire de l'Empereur se heurte aux gestes des soldats.

ARTHUR Rimbaud place l'Empereur « dans une apothéose » dès le premier vers de « L'Éclatante victoire de Sarrebrück » (Poésies, Albert Messein, 1919, fac-similé manuscrit). Le titre annonce la victoire et son éclat. Mais le texte précise aussi la nature du spectacle : une gravure belge coloriée, vendue à Charleroi pour trente-cinq centimes. Ce prix est celui de l'image, non celui de la victoire.

L'apothéose est « Bleue et jaune ». L'accord féminin rattache les couleurs à ce nom : il ne colore pas grammaticalement le cheval ou l'Empereur. La grandeur devient un spectacle qu'on peut regarder et acheter. Le sonnet n'en décrit pas

pour autant un combat : il dispose des personnages dans une image et fait entendre leurs réactions.

Le souverain s'en va « raide, sur son dada ». Le verbe de mouvement et la raideur coexistent. Dire qu'il ne peut pas bouger parce qu'il est dessiné ferait disparaître le mouvement que la phrase lui donne. La satire porte sur sa posture et sur le nom familier de sa monture, pas sur une dimension mesurée.

À la rime, « dada » rencontre « papa ». La comparaison complète dit : « Féroce comme Zeus et doux comme un papa ». La puissance divine et la douceur paternelle sont réunies dans le même portrait. Le mot enfantin fragilise la solennité ; il ne prouve ni un petit cheval ni un jouet à roulettes. L'appel de une rapetisse

donc un prestige, pas un corps.

Autour, les soldats ne réagissent pas tous de la même manière. Dumanet crie son soutien ; son voisin reste coi. Ce silence local ne vaut pas refus de toute l'armée. La scène se termine avec Boquillon, qui se dresse et présente ses derrières en demandant : « De quoi ? » La question appartient à une chute grotesque, non à un débat posé.

Le poème attaque ainsi une célébration par ses propres moyens : titre pompeux, couleurs éclatantes, gestes, rimes et cris. La gravure annoncée dans le sous-titre n'a pas été identifiée : l'analyse porte sur sa description par Rimbaud. Et cette caricature ne suffit pas, à elle seule, à résumer toute sa pensée politique.

LA PIÈCE À EXAMINER

Ce que la rime réduit

La proximité de dada et papa fait entendre deux mots familiers au milieu d'une célébration impériale. La rime rend leur parenté sensible, mais elle ne mesure aucune taille.

L'apothéose et Zeus élèvent le portrait ; dada et papa l'exposent à un autre registre. C'est cette coexistence qu'il faut expliquer, sans choisir seulement les mots qui confirment une petitesse physique.

Le prix donné sous le titre situe aussi une circulation marchande. Une représentation de gloire est vendue. En déduire que la victoire historique ne vaut que trente-cinq centimes confondrait l'événement et son image.

Notre lecture est interne au sonnet. Nous ne produisons ni la gravure d'origine ni la preuve d'une exclusivité critique. Une trouvaille de lecture exige encore de dire ce qu'elle ne démontre pas.

MÉTHODE

Comparer les registres sans inventer les dimensions

RELEVEZ d'abord les mots de célébration : éclatante, victoire, apothéose, Empereur, Zeus. Repérez ensuite leur entourage. Le vocabulaire familier ne remplace pas la gloire : il se trouve avec elle dans les mêmes vers.

Vérifiez les rapports grammaticaux. Les deux couleurs se rapportent à l'apothéose ; raide concerne l'Empereur. Déplacer un adjectif change la preuve et peut faire naître une image absente du texte.

Gardez les gestes avec les paroles. Le silence d'un voisin et le mouvement de Boquillon produisent des réactions différentes. Une question isolée ne conserve pas nécessairement le ton de sa scène.

Concluez sur l'opération observée : la solennité est troublée par le familier et le grotesque. Ne transformez pas un mot de registre en mesure réelle ni le prix d'une gravure en prix de la victoire.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Dire Sire n'est pas se soumettre

Dans « Le Forgeron », Rimbaud imagine un ouvrier face à Louis XVI. Il l'appelle « Sire », mais lui parle au nom d'un peuple qui réclame sa liberté.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

Un roi cité au conditionnel

Le passage commence par deux conditionnels : je serais un homme, tu serais roi. Le forgeron imagine ensuite ce que son interlocuteur lui dirait. Le présent de « Je veux » appartient à cette parole citée.

Le changement de niveau compte. Un verbe au présent peut se trouver dans une situation hypothétique : son temps seul ne rend pas l'événement réel.

Rétablissez la chaîne : un narrateur met en scène le forgeron, qui prête une formule au roi.

La volonté souveraine est examinée par son opposant. Source : « Le Forgeron », passage commençant par « Moi, je serais un homme », fac-similé de 1919.



Dans « Le Forgeron », l'ouvrier parle au roi, lui montre la foule et lui jette le bonnet rouge.

DANS « Le Forgeron », un ouvrier parle à Louis Seize au milieu d'une scène révolutionnaire située aux Tuileries. Rimbaud ne fait pas entendre un dialogue équilibré entre deux répliques. Le roi est regardé, tenu, interpellé ; sa parole ne reçoit pas de réponse autonome dans le poème (Poésies, 1919, fac-similé).

Il faut donc attribuer avec soin « Je veux ». Le forgeron vient de poser une hypothèse : « Moi, je serais un homme, et toi, tu serais roi ». Il poursuit : « Tu me dirais : Je veux ! » Ce roi qui commande est cité par l'homme qui lui répond. Nous lisons une mise à l'épreuve du commandement, pas un ordre que Louis

Seize vient réellement de prononcer.

Le verbe vouloir est ici employé sans complément exprimé. Cela ne veut pas dire que le roi ne veut rien. Le contexte évoque le travail imposé et la guerre. L'emploi absolu met en relief une volonté qui prétend suffire à fonder l'obéissance : c'est ce privilège que le forgeron traite de stupide.

L'adresse « Sire » demeure pourtant. Vers la fin du discours, elle accompagne « tes vieux canons ». Le titre royal et le possessif de deuxième personne coexistent. Le titre ne suffit donc pas à établir la soumission ; sa valeur dépend de la phrase et de la situation dans lesquelles il est employé.

Le corps du roi rend cette dissymétrie visible. Au début, il est pâle et ne regimbe pas ; plus loin, il sue et chancelle. Le forgeron lui prend le bras pour lui montrer la foule. Ces gestes ne prouvent pas que tout pouvoir royal aurait déjà disparu dans l'histoire. Ils donnent à cette scène sa distribution de forces.

Le mot respectueux peut ainsi entrer dans une parole accusatrice. Il ne faut pas lui assigner automatiquement une intention ironique à chaque occurrence, ni confondre le personnage et l'auteur. Le poème construit une confrontation : celui qui porte le titre reçoit une parole qui conteste le droit d'exiger.

MODE D'EMPLOI

Qui parle vraiment ?

Faites distinguer le narrateur, le forgeron et le roi cité. Un mot placé entre guillemets n'est pas nécessairement prononcé dans la scène présente.

Que fait le mode ?

Le conditionnel installe l'hypothèse. Le présent à l'intérieur de la citation ne la transforme pas en événement accompli.

Un geste du récit



Le roi est pris par le bras.

Le forgeron prend le roi par le bras et lui montre la foule. Le texte situe ainsi le discours.

Que vaut le titre ?

Sire peut accompagner un reproche. L'adresse seule ne prouve ni fidélité, ni obéissance, ni même une ironie identique partout.

Que dit le corps ?

Le roi pâlit, sue et chancelle. Ces indications construisent une scène de forces, pas une mesure de toute la situation politique.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle le Cahier de Douai ?

VINGT-DEUX poèmes de 1870 sont réunis sous ce nom usuel. Les feuillets confiés à Paul Demeny forment deux ensembles de quinze et sept pièces, non deux cahiers reliés. Le projet de livre reste discuté : voir Éduscol, « Le projet littéraire du recueil » (2023). L'état

matériel ne tranche pas seul cette question.

Les objets et les expériences varient. « Les Effarés » montre cinq enfants à genoux devant le soupirail d'un boulanger ; « Le Buffet » fait d'un meuble ouvert une réserve de linge, de parfums et de souvenirs. La faim et la mémoire deviennent des centres de

regard, sans recevoir la même voix.

Le rire et la colère visent aussi les autorités. La gravure de Sarrebrück met l'Empire à l'épreuve du familier. « Le Forgeron » donne une longue parole à un ouvrier devant le roi. Caricaturer une représentation et organiser une confrontation sont deux

opérations politiques distinctes.

Le recueil change aussi de forme. Le sonnet de Sarrebrück n'a pas l'ampleur du Forgeron ; les huit quatrains de « Première soirée » font jouer un autre rythme. Chercher des relations entre les pièces n'oblige pas à faire de leur ordre un récit certain de la naissance du poète.

La bonne question

Si une copie affirme que le roi commande, demandez où se trouve sa réplique. Si elle affirme qu'il ne veut rien, demandez ce qu'évoquent les vers voisins. Le commentaire gagne à préciser une affirmation, pas à lui ajouter un mot plus fort.

L'ENQUÊTE

Pourquoi le ciel immense ne peut-il plus contenir la grandeur de la foule révolutionnaire ?

Dans « Le Forgeron », la grandeur collective se dit par un ciel devenu trop petit. L'hyperbole donne une force au discours ; elle n'établit ni une taille ni une victoire.

Le narrateur fait d'abord apparaître la foule au-dessous de la fenêtre : « Où fourmille, où fourmille, où se lève la foule ». Deux reprises du même verbe précèdent un mouvement nouveau. La masse est à la fois multipliée et soulevée. Le récit associe ensuite ses bruits à la houle et à la mer, sans donner un effectif (Rimbaud, « Le Forgeron », *Poésies*, 1919, fac-similé). Le lieu et la date approximative placés sous le titre situent la scène : les Tuileries, vers le 10 août 1792. Cette indication ne transforme pas la parole poétique en compte rendu historique.

Cette masse possède pourtant des détails : bâtons, piques, tambours, haillons et bonnets rouges. L'image maritime ne dissout donc pas les

hommes dans une pure abstraction. Le roi voit une foule matériellement équipée et politiquement menaçante. Dire que la comparaison est d'abord spatiale et ne devient politique qu'ensuite imposerait au passage un ordre qu'il n'établit pas.

Le forgeron reprend la parole et relie sa propre situation à celle des autres. Il a raconté sa famille, les vieux et les filles maltraitées : le groupe rassemble plusieurs histoires, pas seulement une quantité de silhouettes. Quand il se nomme ouvrier, ce nom entre aussi dans un nous. Vers la fin, il affirme : « Nous sommes libres, nous ! » Puis il dit que les hommes se sentent grands. Le verbe sentir importe : cette grandeur est une expérience revendiquée par celui qui parle, non

un résultat dont le narrateur aurait mesuré l'étendue.

Il commande alors au roi de regarder le ciel : « C'est trop petit pour nous ». Le sujet grammatical est ce ; le ciel est ce que ce reprend dans l'enchaînement. Le renversement de mesure tient à la relation : ce qui paraît immense devient insuffisant pour contenir le nous. L'hyperbole change la référence de la grandeur.

Les verbes suivants sont au conditionnel : « Nous crèverions de chaud, nous serions à genoux ! » Ils représentent les conséquences d'un enfermement imaginé. La chaleur et l'agenouillement font sentir ce qu'un espace insuffisant imposerait aux corps ; ils ne décrivent pas deux événements qui viennent de se produire.

L'impératif revient : « Regarde donc le ciel ! » Cette fois, il est suivi par « Je rentre dans la foule ». Le regard dirigé vers le haut accompagne le choix de rejoindre le groupe. Rien n'oblige à supposer un voyage préalable au ciel : la relation spatiale est une figure engagée dans une adresse au roi.

Plus tôt, l'homme à venir devait monter sur Tout comme sur un cheval. Ce Tout n'est pas un autre nom certain du ciel ; il prolonge l'annonce d'une maîtrise des choses. Les images se répondent sans se ramener à un seul objet. Elles donnent une amplitude à l'espoir collectif, mais ne prouvent ni son accomplissement ni la justesse de chaque promesse. C'est une éloquence située que le commentaire examine.

GRAND PAR RAPPORT À QUOI ?

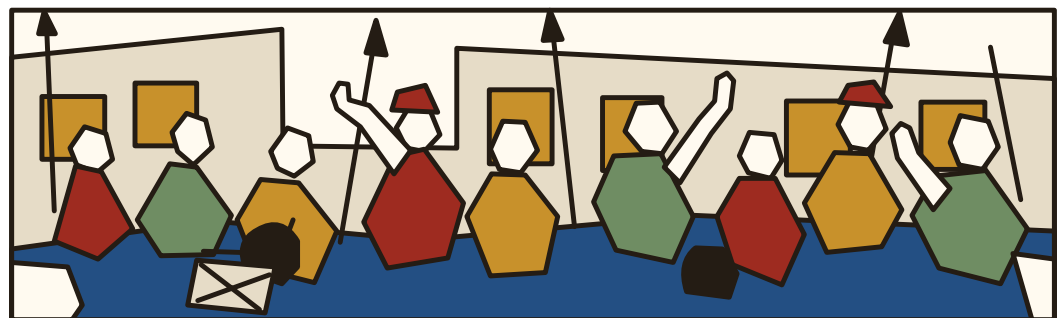
UNE hyperbole ne compte pas les participants. La foule comparée à une mer reçoit une ampleur sensible, pas un effectif attesté. Le bruit participe à cette impression de nombre.

Le ciel dit trop petit permet une autre opération : la mesure habituelle est retournée. C'est le nous qui sert de référence à l'insuffisance du contenant imaginé.

Repérez qui soutient cette grandeur. Ici, le forgeron dit ce que les hommes sentent et ce qu'ils feraient. Sa parole n'est pas une preuve extérieure à la scène.

Les conditions gardent la différence entre une conséquence figurée et un événement réel. Les remplacer par des présents de constat rendrait le commentaire plus affirmatif que le texte.

La limite ne détruit pas l'analyse : elle déplace son objet. On explique la puissance d'une parole politique, sans prétendre que son image mesure le monde.



Dans « Le Forgeron », la foule envahit le regard et réduit la place du ciel.

LE MÊME CHEVAL CHANGE DE FONCTION

Le cheval n'a pas un sens politique fixé une fois pour toutes. Au début du Forgeron, le seigneur passe sur le travail des pauvres. Après la prise de la Bastille, les hommes libérés se sentent forts et fiers « comme un cheval ». Plus loin, l'homme futur montera sur Tout comme sur une monture.

Ces emplois n'alignent pas simplement servitude et domination. La comparaison avec un cheval, après la Bastille, donne

déjà une noblesse au mouvement des hommes. Il serait faux de la ranger parmi les seules images d'obéissance sous prétexte que l'animal peut être monté. Les hommes sortent en levant la tête et marchent dans Paris : c'est à cette marche fière que la comparaison se rapporte, non à un retour sous l'autorité du seigneur.

Comparez enfin le dada de Sarrebrück. Là, le registre familial trouble l'apothéose impériale ; ici, les relations au cheval participent

à plusieurs rapports de force. L'objet ne fournit pas seul l'interprétation. Le verbe, le personnage, le moment et les termes voisins décident de sa fonction.

Une copie peut donc rapprocher deux images, à condition de conserver leurs différences. La comparaison est féconde quand elle précise chaque passage ; elle devient un piège lorsqu'elle attribue partout au même motif une signification déjà choisie.

LE DOSSIER

Comment le feuillage des arbres devient-il une présence indiscreète dans la scène intime ?

Dans « Première soirée », le décor reçoit une conduite humaine. Cette présence joueuse encadre les gestes et les paroles ; elle ne permet pas de parler à leur place.

LE mot fenêtre n'apparaît pas dans « Première soirée », mais les vitres sont nommées. Leur présence suffit à situer une ouverture possible sans en préciser la taille, les battants ou l'état fermé. L'absence d'un nom n'est pas l'absence de la chose : c'est la première précaution de cette lecture (Rimbaud, *Poésies*, 1919, fac-similé).

Le poème écrit : « Et de grands arbres indiscrets / Aux vitres jetaient leur feuillée ». Les arbres sont sujets du verbe ; la feuillée est ce qu'ils jettent ; aux vitres indique la destination du geste. Mais la phrase ne choisit pas explicitement entre mouvement du feuillage, présence contre les vitres et image perçue dans leur cadre. Un dessin doit déclarer ce qu'il interprète.

L'adjectif indiscrets prête aux arbres une conduite humaine. L'adverbe « Malinement » poursuit cette personnification. Le décor n'est plus seulement un entourage : il semble prendre part à l'intimité de la scène. Cela décrit une animation poétique, pas la conscience réelle d'un arbre ni l'arrivée d'un témoin humain supplémentaire.

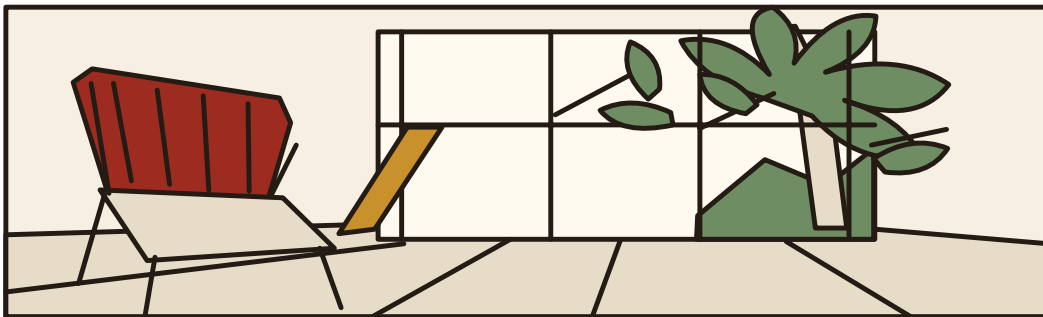
La répétition « tout près, tout près » insiste sur la proximité. Elle fait revenir les mêmes mots dans le rythme, sans mesurer trois positions successives d'une branche. On peut entendre une insistance joueuse ; on ne peut pas en tirer seul un déplacement exact ni dessiner sa trajectoire comme un fait fourni par le texte.

À l'intérieur, les mouvements ne se réduisent pas au retrait des pieds. Le récit mentionne des mains jointes, des gestes du narrateur, une tête rejetée en arrière et un regard sur la lumière. Le petit rayon buissonnier papillonne. Le texte anime ensemble le décor et les corps ; il ne construit pas une chambre immobile face à un dehors seul actif.

Les paroles doivent aussi rester dans la scène. « Veux-tu finir ! » reçoit son contexte, puis vient notamment « Oh ! c'est encore mieux ! » Le narrateur parle d'une audace permise et interprète le rire. Le commentaire ne doit ni supprimer ces signes ni en déduire un accord général indépendant de tout moment et de toute voix. Le passage alterne ce qui est fait, ce qui est dit et la

façon dont celui qui raconte comprend le rire. Cette distribution est plus précise qu'une étiquette unique de refus ou d'accord appliquée à toute la scène.

Enfin, les quatre premiers vers reviennent à la fin des huit quatrains. Les imparfaits du cadre retrouvent leur place après les gestes racontés au passé simple. Le retour du décor ne retire donc pas au récit les événements qu'il vient de présenter. Ce retour encadre l'échange par la même proximité indiscreète. On peut y lire une reprise du jeu plutôt qu'une clôture définitive ; cette valeur reste une interprétation. Ce qui est assuré est plus précis : le poème revient aux arbres et aux vitres après avoir fait entendre et bouger les personnages.



Dans « Au Cabaret-Vert », la chaise et la table accueillent enfin le voyageur fatigué.

DÉCRIRE L'EFFET SANS INVENTER UN TÉMOIN

LES arbres indiscrets constituent un fait de langage. Le commentaire nomme la personnification, puis explique sa fonction : l'entourage reçoit une manière de se conduire qui convient à une scène intime. Un procédé ne suffit pas sans cette relation au passage.

On peut proposer que le décor paraît regarder. Il faut alors signaler le statut de cette lecture : le texte anime les arbres, mais ne

raconte pas l'arrivée d'un observateur humain. Le témoin est une image de l'analyse, non un personnage ajouté à l'histoire.

La frontière matérielle demande la même prudence. Aucun franchissement végétal n'est raconté. Cette absence ne prouve pas que les vitres soient fermées, impénétrables ou responsables de tous les mouvements. La source du rayon n'est pas précisée non plus. Le retour de la strophe initiale,

après les gestes et les paroles, est en revanche constatable. Le même décor encadre désormais une scène que le lecteur a traversée.

Terminez avec la voix qui raconte. Les gestes, les mots de la femme et les interprétations du narrateur ne se confondent pas. La personnification du décor ne peut décider à elle seule ce que chacun veut. Elle donne au récit un entourage actif ; elle ne remplace pas la lecture des répliques.

UN AUTRE SEUIL, UNE AUTRE FAIM

DANS « Les Effarés », cinq enfants se tiennent à genoux devant le soupirail d'une boulangerie. Leur proximité est précisée par les sensations et les gestes.

Le souffle du soupirail est chaud. Plus loin, les petits collent leurs museaux au grillage. Ici, la grille est explicitement nommée ; elle ne doit pas être déduite d'une vitre d'un autre poème.

La chaleur arrive jusqu'aux enfants sans que le récit leur donne le pain qu'ils regardent préparer. À la fin, leur vêtement laisse encore passer le froid de l'hiver. Cette relation entre accès sensible et privation appartient à cette scène.

Comparer les deux ouvertures ne consiste donc pas à leur appliquer une même formule. Les vitres encadrent un jeu intime ; le soupirail expose une faim. Les objets voisins changent de fonction avec les corps et les désirs concernés.

REPÈRES

Un verbe prudent

Sembler donne la crise comme une impression. La description interprète dès ses premiers mots.

Une corde tendue

Elle fait sentir ensemble l'éclat, le son et le danger. Ce n'est pas une pièce réelle de l'insecte.

Quitter les rails



Le vol échappe aux rails.

Le vol capricieux ne suit pas une voie imposée.

Le mais décisif

Ponge nomme lui-même les différences : corps plus mou, articulations plus fines, mouvement imprévu.

Des objets actifs

Le siphon et la cuisine figurent une activité qui ne se réduit pas au déplacement. Ne leur attribuez pas une explication chimique absente.

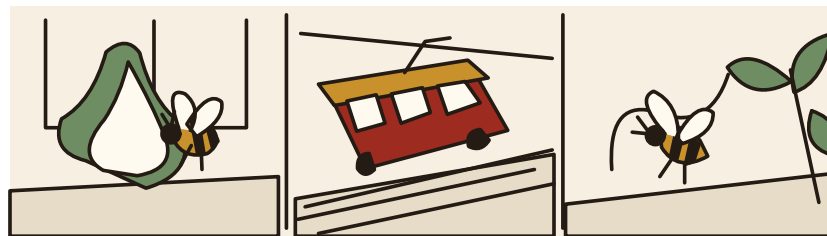
Une comparaison partielle

Le tramway permet de parler du bruit et du mouvement de la guêpe. Cette ressemblance ne suffit pas à expliquer comment son corps fonctionne.

L'ESSENTIEL

Pourquoi la guêpe déraile-t-elle ?

Dans « La Guêpe », Ponge cherche les mots qui rendent le vol et le bruit de l'insecte. Il essaie une comparaison avec un tramway, puis la corrige.



Ponge compare la guêpe à un tramway : même agitation sonore, mais aucun rail ne guide son vol.

FRANCIS Ponge rapproche la guêpe d'une corde tendue, puis d'un tramway électrique (La Rage de l'expression, « La Guêpe »). Ce ne sont pas les étapes d'une transformation réelle. L'insecte demeure l'objet décrit ; chaque comparaison rend sensibles des traits différents de son activité.

La première phrase dit qu'elle « semble vivre dans un état de crise continue ». Semble marque une appréciation. La crise n'est pas un fait brut auquel viendrait ensuite s'ajouter une image : le mot interprète déjà le mouvement. La corde fait entendre sa tension, son éclat et le danger du contact.

Le rapprochement suivant est annoncé comme une opération :

« Analogie de la guêpe et du tramway électrique ». Ponge retient un contraste entre repos silencieux et action chantante. Il ne donne pas ainsi une loi zoologique générale. Il propose de regarder l'insecte à travers le fonctionnement d'un véhicule familier. La ressemblance porte sur une relation entre deux états, non sur toutes les propriétés du véhicule.

Mais il corrige immédiatement ce modèle. Le corps de la guêpe est plus mou, plus finement articulé. Son vol est capricieux et imprévu, alors que le tramway suit ses rails. Le mot mais appartient au texte : le refus du rail n'est donc pas seulement une objection que nous ajoutons après coup. L'analogie travaille avec son propre écart.

Quand le contact devient piqure, Ponge l'associe à une vibration électrique et venimeuse. Puis viennent le siphon, l'alambic et la cuisine volante. Ces objets ne servent pas seulement à transporter : ils figurent une activité intérieure. L'accumulation ne compose pas un plan technique cohérent de l'animal.

Cette activité est dite mystérieuse et savante. On peut y lire une limite de l'explication mécanique, mais aussi l'intérêt que la comparaison fait naître. Le poète ne remplace pas un vivant par une machine : il emprunte des fonctionnements, puis précise leurs insuffisances. Le titre de notre page désigne cette sortie du modèle, pas un accident de tramway.

LA PIÈCE À EXAMINER

Le modèle résiste-t-il ?

Le tramway et la guêpe sont rapprochés par leur activité sonore. Le texte les sépare ensuite par leur corps et par leur trajectoire. Ces deux opérations appartiennent au même passage.

Comparer ne consiste donc pas à remplacer entièrement un objet par un autre. Il faut nommer le trait partagé, puis le trait qui ne passe pas.

Le tramway suit un trajet imposé par les rails ; la guêpe change de direction. Cette différence limite la comparaison : le bruit les rapproche, mais leur déplacement les sépare.

La guêpe ne devient pas une machine électrique. Même le contact venimeux relève d'un rapprochement poétique : aucune équivalence scientifique entre venin et courant n'est démontrée.

MÉTHODE

Lire l'image avec sa correction

NOMMEZ l'objet observé et l'objet emprunté. Le tramway n'est pas le sujet zoologique. L'image sélectionne un trait.

Relevez le trait commun : le contraste sonore entre repos et action, tel que Ponge le propose. Attribuez ce constat au scripteur.

Cherchez la correction. Le mais oppose le vol capricieux aux rails ; il fait partie de la preuve textuelle à citer et à expliquer dans la copie.

Concluez sur une ressemblance partielle. Dans « Berges de la Loire », les analogies sont un des moyens de scruter l'objet, non le seul.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Un nom savant, un vol félin

Ponge observe une guêpe. Son nom scientifique ne suffit pas à faire sentir son vol.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

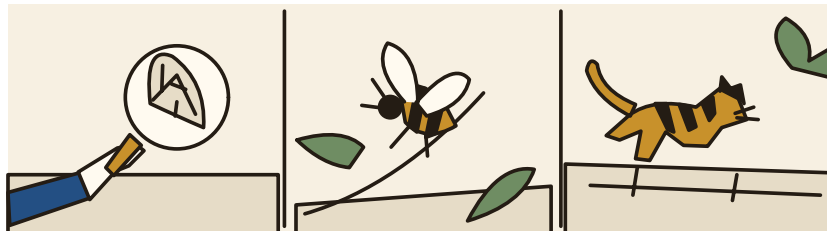
Quel trait est transmis ?

Félin qualifie le vol. Tigree concerne l'apparence. Relever seulement deux noms d'animaux effacerait les relations précises de la phrase.

L'absence de comme n'empêche pas tout rapprochement figuré. Elle invite à décrire sa forme grammaticale au lieu de chercher à tout prix un comparatif.

La classification n'est pas rejetée en bloc : Ponge s'interroge sur le caractère retenu et reconnaît son incertitude.

Une copie gagne à conserver ce doute. Un nom savant présent dans une phrase ne transforme pas son auteur en garant de toute la classification.



Ponge rapproche le vol de la guêpe de l'allure d'un félin : le mouvement compte autant que le nom.

LA formule « Hyménoptère au vol félin » rapproche deux façons de parler de la guêpe. Le nom la rattache à un ordre d'insectes ; le complément qualifie son vol. Le texte ne raconte ni métamorphose en chat ni découverte d'une parenté naturelle (« La Guêpe »).

Le mot savant n'est pourtant pas reçu sans examen. Ponge rappelle qu'il a fallu choisir un caractère pour classer. Ici, c'est l'aile. Il ajoute aussitôt qu'il ne sait pas si ce choix est fondé. Lui attribuer une validation scientifique certaine ferait disparaître sa réserve explicite. Le choix d'une aile est ainsi regardé comme un geste de connaissance. Il retient un aspect pour construire une catégorie, mais cette sélection ne suffit pas

à décrire une allure singulière.

Félin et souple font regarder une manière de se mouvoir. L'apparence tigrée ajoute un trait visible. Ces mots ne transmettent pas à l'insecte toutes les propriétés d'un félin : ni griffes, ni fourrure, ni ronronnement ne sont donnés par ce rapprochement. Une image sélectionne.

Le texte rapproche aussi la vibration de la guêpe de celle d'une mouche en difficulté. Ce parallèle intensifie l'impression de tension. Il ne fournit aucune mesure expérimentale et ne prouve pas que l'insecte serait littéralement immobile au repos tout en vibrant toujours de la même façon.

Enfin, Ponge caractérise l'abstrait comme du

concret devenu diaphane. Il associe cette remarque à l'aile et à sa texture. On ne peut donc distribuer mécaniquement les rôles : hyménoptère transparent d'un côté, félin opaque de l'autre. Cette opposition nette serait notre construction, non la sienne. Le commentaire gagne à laisser leur place aux hésitations. Il peut expliquer une opération locale sans prétendre que chaque mot possède ici une fonction stable et opposée à celle de son voisin.

Le nom de classe et les mots d'allure restent ensemble, mais leurs fonctions ne se réduisent pas à une formule définitive. Le lecteur suit des essais de description et des remarques sur les mots. La connaissance de l'objet avance aussi par l'aveu de ce que le scripteur ne sait pas.

MODE D'EMPLOI

Chercher le support

À quoi se rapporte félin ? Au vol. À quoi se rapporte tigrée ? À l'apparence. Faites lire le groupe entier.

Garder le doute

Ponge dit qu'il ne sait pas si le choix de l'aile est justifié. Ne remplacez pas cette réserve par une certitude.

Ne pas tout importer

Une comparaison n'ajoute pas toutes les propriétés du second animal. Les griffes ne suivent pas le mot félin.

Décrire la syntaxe

Aucun comme ne relie ici deux propositions. Le complément qualifie directement le nom d'insecte.

Regarder l'aile



Un détail, pas toute la guêpe.

Sa finesse et sa transparence retiennent aussi l'attention de Ponge.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle La Rage de l'expression ?

SEPT ensembles composent le livre : berges de la Loire, oiseau, œillet, guêpe, mimosa, bois de pins et Mounine. Les descriptions y voisinent avec des reprises et des réflexions sur le travail.

Dans « Berges de la Loire », Ponge exige de revenir à l'objet, même contre ce qu'il en a écrit. La phrase déjà trouvée ne dispense pas d'un nouvel examen.

La guêpe suscite des comparaisons mécaniques

et animales ; le mimosa conduit vers les dictionnaires et vers le lecteur. Chaque dossier rencontre une résistance particulière.

Le livre conserve les difficultés sans seulement

les célébrer. Il cherche ce qui peut être gagné et transmis. Lire un dossier, c'est suivre la tension entre une expression trouvée, sa remise à l'épreuve et le refus de perdre un acquis possible.

Revenir au passage

Demandez quel mot soutient chaque affirmation. Si la réponse exige d'inventer une propriété, resserrez la lecture. La précision ne consiste pas à multiplier les termes techniques, mais à mieux régler leur portée.

L'ENQUÊTE

Pourquoi Ponge refuse-t-il son geyser mais veut-il faire entrer floribond dans le dictionnaire ?

Dans « Le Mimosa », geyser est écarté tandis que floribond réclame une place future. La consultation ne donne donc pas toujours raison au même interlocuteur.

LE dossier du mimosa ne raconte pas une unique visite au dictionnaire. Ponge annonce une première consultation, puis écrit plus loin qu'il va retourner au Littré. L'ordre compte : une formule située entre ces deux moments n'est pas, pour autant, antérieure à toute lecture lexicographique. Notre lecture suit ces deux passages, dans les deuxième et troisième parties du « Mimosa ».

La première consultation rencontre une image déjà proposée, celle du geyser. Le mot est ensuite écarté : « Geyser : non, ne convient pas. » Cette brièveté tranche avec la profusion des formules voisines. Le dictionnaire n'est pas seulement un réservoir de trouvailles heureuses ; le dossier lui associe aussi une

opération de refus. Il faut conserver ce non quand on explique le rôle de la bibliothèque.

Le mouvement s'inverse avec floribond. Ponge constate l'absence du mot dans le Littré, puis affirme qu'il figurera dans les éditions futures. Le futur annonce une place à conquérir au lieu de demander une autorisation préalable. Cette assurance n'est toutefois pas une preuve que le mot a réellement été ajouté ensuite. Le passage fait entendre une ambition, non le résultat d'une enquête sur les éditions ultérieures.

D'autres articles apportent des rapprochements. La houppe conduit notamment aux fils de laine et de soie réunis en touffe ; la définition copiée ne se limite pas au textile. Le panache fait tenir

ensemble une attache par le bas et un mouvement libre par le haut. Ponge relève aussi l'existence de poussinée, nom collectif qui rejoint ses propres poussins. Ce sont ici ses notes de lecture que nous citons, pas une collation indépendante du Littré.

Il considère ces rencontres comme un « bouquet de preuves a posteriori » en faveur de ses expressions. Il ne faut pas transformer cette satisfaction en prudence froide sous prétexte que les preuves viennent après. Ponge dit bien qu'elles soutiennent ce qu'il a écrit. Le mot bouquet rassemble en outre les découvertes dans une image qui appartient elle-même au monde végétal.

Le commentaire doit pourtant préciser ce qui est confirmé. Une

parenté de mots, une définition et une observation de la plante ne sont pas identiques. La mention des fleurs petites et sessiles vient d'une notice botanique ; elle ne rapporte pas une mesure que le poète aurait effectuée ce jour-là sur la branche placée devant lui. Confondre ces origines produirait une preuve plus forte que le dossier.

La bibliothèque corrige donc, enrichit et reçoit une contestation. La relation n'est ni celle d'un élève toujours docile ni celle d'un inventeur libéré de toute règle. Geyser rencontre un refus ; floribond revendique un avenir. Entre ces deux gestes, les définitions nourrissent une recherche dont l'objet reste le mimosa, pas la seule réussite d'un jeu de mots.

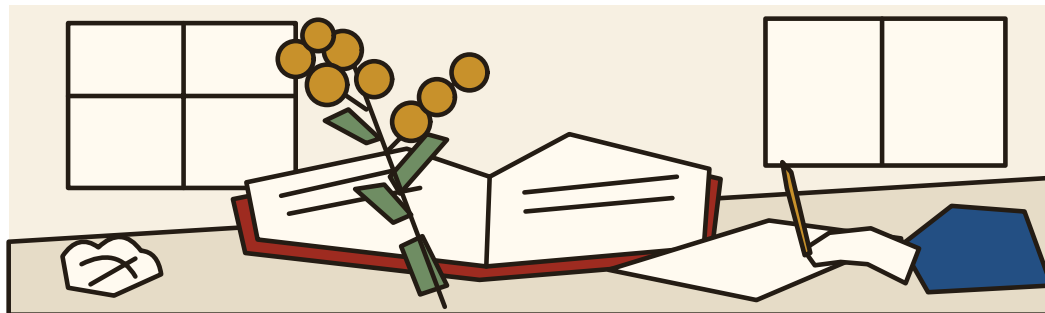
L'ORDRE NE PROUVE PAS TOUT

UNE formule précède une consultation dans le dossier. Cela établit un ordre écrit ; cela ne prouve pas que Ponge n'avait jamais rencontré auparavant la définition ou ses mots.

La mémoire d'une lecture antérieure reste possible. Aucun document ouvert ici ne permet de la mesurer. Il faut donc distinguer la chronologie conservée et une origine psychologique que nous ne connaissons pas.

Distinguez aussi trois niveaux : la définition copiée, la plante observée et l'usage particulier que le poète fait du mot. Une notice générale ne devient pas une observation individuelle parce qu'elle se trouve dans un carnet.

Notre source est le dossier de Ponge. Les formulations du Littré sont rapportées par lui ; leur fidélité au dictionnaire d'origine n'est pas contrôlée ici. Cette borne ne retire rien à leur fonction dans le texte que nous lisons.



Dans « Le Mimosa », Ponge consulte les dictionnaires ; leurs réponses ne terminent pas sa recherche.

REFUSER UNE IMAGE, GARDER L'ENQUÊTE

PRENEZ d'abord une décision explicite du dossier : le refus de geyser. Citez le non avec le mot qu'il vise. Puis revenez à la formule antérieure. Vous pourrez expliquer une révision au lieu d'aligner des images comme si elles avaient toutes été retenues.

Comparez cette décision à celle qui concerne floribond. L'absence du mot n'entraîne pas le même verdict. Ponge envisage

l'enrichissement du dictionnaire. Le rapport à l'autorité se lit dans la différence entre les deux réponses, non dans une maxime unique sur le refus des règles. Le futur exprime une assurance ; il ne fournit pas le document qui prouverait l'entrée ultérieure du mot.

La consultation n'est d'ailleurs qu'un outil parmi d'autres. Dans « L'Éillet », le dictionnaire et l'encyclopédie voisinent avec l'imagination, le rêve et

l'observation. Ce voisinage ne rend pas tous les moyens équivalents : il empêche surtout de confondre l'instrument et la fin du travail.

Pour conclure, nommez le résultat local. Une définition peut éclairer un usage ou soutenir une analogie ; elle ne suffit pas à établir la valeur de tout le poème. Inversement, une image rejetée ne rend pas inutile le travail qui l'a produite : sa correction précise aussi ce que l'on cherche.

LE DOSSIER

Comment Ponge transforme-t-il la difficulté de trouver sa forme en un parcours proposé à son lecteur ?

L'insatisfaction ne supprime pas tout acquis. Le dossier du mimosa cherche une forme capable de transmettre ce que la formule seule n'a pas concentré.

PONGE écrit qu'il n'a pas encore conquis son mode d'expression. Mais la phrase suivante envisage un gain qu'il ne veut pas perdre. Les deux propositions doivent rester ensemble. Lire seulement l'insatisfaction ferait du passage une déclaration d'échec total ; lire seulement le gain effacerait la difficulté qui demeure (« Le Mimosa », deuxième partie).

Le si garde une condition : ce qui a pu être gagné n'est pas proclamé comme une victoire sans réserve. Pourtant, le refus de le perdre est net. La recherche ne repart donc pas nécessairement de zéro. Elle peut manquer une forme pleinement satisfaisante tout en voulant conserver des perceptions, des mots et des relations déjà rencontrés.

Vient alors la restriction au procédé qui reste. Ponge propose de prendre le lecteur par la main et de parcourir avec lui le bosquet de mimosa. La main et la promenade appartiennent à une image de la lecture. Elles ne prouvent pas qu'une personne réelle aurait accompagné le poète au moment où chaque note a été rédigée.

Ce parcours transforme le destinataire en partenaire d'une progression. Le texte ne livre pas seulement une formule compacte à admirer ; il propose de passer par les étapes qui ont rendu certaines découvertes possibles. Le risque d'ennuyer le lecteur demeure. Le procédé n'est pas un succès garanti par son seul énoncé : il doit encore produire un trajet lisible.

Il faut aussi respecter la chronologie du dossier. Ce bilan et

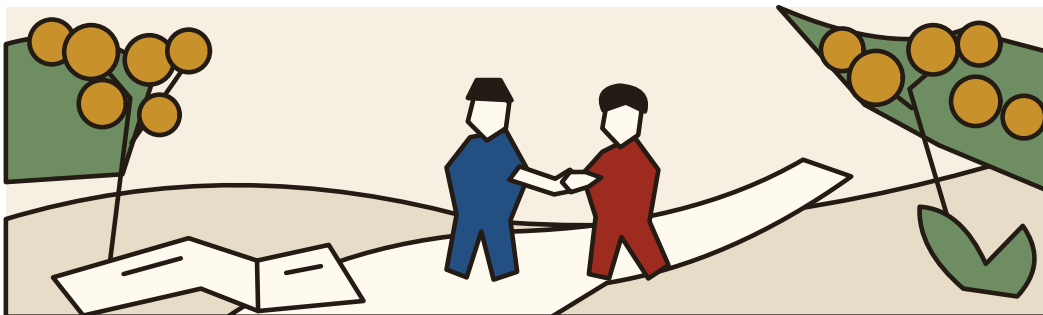
cette proposition précèdent le passage daté du 6 avril où apporter du mimosa est rapproché du fait d'apporter le soleil. On ne peut donc présenter le bilan comme une condamnation écrite après cette comparaison précise. L'ordre inverse créerait un débat que le texte ne formule pas.

La comparaison solaire fait partir l'émerveillement d'un geste ordinaire : apporter des fleurs. Presque et comme si maintiennent une différence entre le bouquet et l'astre. La surprise placée en incise anime la phrase. L'heure nocturne notée en tête date l'écriture ; elle ne prouve pas qu'une branche est réellement entrée dans une pièce à trois heures du matin.

Plus loin, le déploiement des étamines au soleil apporte une

autre relation à la lumière. Ce second passage ne constitue pas, à lui seul, une vérification scientifique du premier. Les deux formulations appartiennent au même travail poétique. Les rapprocher peut éclairer une continuité d'attention, mais non démontrer expérimentalement l'exactitude d'une image.

Le gain possible change ainsi de forme : il peut être partagé dans un parcours plutôt que concentré dans un résultat isolé. La difficulté n'est pas célébrée pour elle-même. Elle oblige à chercher comment transmettre sans mentir sur l'achèvement. Ce qui résiste à la formule peut encore devenir matière de lecture, à condition que le chemin offert permette vraiment de voir davantage.



Dans « Le Mimosa », Ponge invite son lecteur à l'accompagner dans sa recherche.

NE PAS PERDRE LE SI ET LE MAIS

P OUR commenter un bilan, conservez ses articulations. Ici, le mais empêche de confondre une forme encore manquée et une recherche entièrement perdue. Le si empêche, à l'inverse, de convertir un gain possible en certitude absolue.

Écrivez d'abord ce qui est constaté : le mode d'expression n'est pas encore conquis. Ajoutez ensuite ce que le texte veut

préserver. Vous pourrez enfin expliquer le procédé proposé au lecteur. Cet ordre suit le raisonnement au lieu de choisir la seule formule la plus spectaculaire.

L'image de la main donnée possède une portée précise : elle rend sensible une conduite de la lecture. Elle ne dispense pas d'examiner le trajet. Quels éléments sont conservés ? Comment passent-ils d'une étape à

l'autre ? La proximité promise au lecteur n'est pas la preuve de son accord.

Une conclusion peut donc distinguer l'état du travail et son ambition. Le dossier reste ouvert, mais il cherche à transmettre. Ne nommez pas toute réserve échec, ni toute phrase heureuse victoire. Ce sont des jugements à établir, avec leurs critères, et non des étiquettes que le texte fournirait d'avance.

QUI JUGE LA RÉUSSITE ?

L 'AUTEUR au travail et le lecteur ne regardent pas nécessairement la même chose. L'un peut évaluer une ambition d'expression ; l'autre éprouver la force d'une phrase particulière.

Cette différence ne donne pas automatiquement raison aux deux. Chaque jugement doit préciser son critère et revenir au passage. Une admiration n'est pas une preuve scientifique ; une insatisfaction n'efface pas tous les effets du texte.

Dans « L'Éillet », Ponge envisage que d'autres utilisent mieux les procédés indiqués. La transmission reste donc possible sans qu'un meilleur usage soit déjà réalisé.

Le lecteur peut reprendre un moyen et le mettre à l'épreuve. C'est une invitation, pas une garantie. L'objet, lui, ne prononce aucun verdict verbal : son silence n'autorise pas à lui attribuer notre propre jugement. Une lecture reste responsable de ses critères : elle doit les rendre visibles pour que quelqu'un puisse les discuter.

REPÈRES

Le livre

Mes forêts paraît chez Bruno Doucey en 2021. Nos extraits brefs sont commentés ; le livre reste à lire dans son édition.

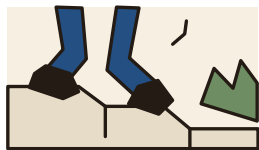
Une voix citée

L'épigraphe de L'onde du chaos est attribuée à Kathleen Raine. Ne donnez pas ses mots à Dorion sans le préciser.

L'heure du silence

La fin du jour situe le phénomène ; elle n'en chiffre pas la durée.

Un début orienté



Un début, pas un terme.

La descente commence et se dirige vers soi. Son accomplissement n'est pas raconté dans ces deux vers.

Le tunnel

Long appartient à une image du vide. Il ne transforme pas le poème en relevé de mesure.

Revenir à la phrase

Dans le passage des pas, le silence est nommé avant se fissure. Le fragment isolé masquait ce sujet. Il faut lire autour de la citation pour décider de l'effet de sa place.

L'ESSENTIEL

Le silence a-t-il une durée ?

Dans *Mes forêts*, Hélène Dorion fait entendre le silence, le vent et les pas. Les mots indiquent aussi quand ces sensations commencent.



Le soir, le début d'une descente, les pas : trois images distinctes des relations au silence.

HÉLÈNE Dorion place en tête de « L'onde du chaos » une épigraphe de Kathleen Raine où un nous est aux aguets et fait écho aux rumeurs de l'abîme (*Mes forêts*, Bruno Doucey, 2021). Cette voix empruntée prépare une posture d'écoute. Il faut l'attribuer à Raine, non la fondre silencieusement dans les vers de Dorion.

L'ouverture de la section associe ensuite le silence à la fin du jour. Ce complément lui donne une situation temporelle ; il ne fournit ni sa durée exacte ni une cause certaine. La lumière qui décline peut orienter notre lecture, mais le texte ne dit pas que tout bruit antérieur aurait été conservé dans ce silence.

Le mouvement suivant commence avec la descente. Le verbe s'amorcer en marque le début. Le vers suivant précise une direction vers soi : il serait donc faux d'affirmer qu'aucune orientation n'est donnée. Commencement, destination intérieure et terme accompli restent trois notions distinctes.

Ailleurs, au début d'« Avant l'aube », le vide devient un long tunnel de silence. La longueur appartient à une image spatiale du commencement. Elle suggère une traversée et une durée ; ce n'est pas une mesure physique du néant. Le texte passe ensuite à la venue des eaux, de la Terre et du ciel.

Dans « Une chute de galets », un silence se fissure sous des pas. Le mot soudain rend sensible la brusquerie. Le pronominal ne suffit pas à exclure toute cause extérieure : les pas sont là. Et le sujet n'est pas retardé après le verbe ; le silence a été nommé avant lui. La coupe oblige à suivre l'enchaînement.

Ces passages ne définissent donc pas tous le même silence. Une heure du jour, une étendue imagée et une fissure lui donnent des fonctions différentes. L'écoute accompagne des transformations, mais elle peut aussi laisser une trace. Faire du refus de conserver une loi du recueil irait au-delà des preuves réunies ici.

LA PIÈCE À EXAMINER

Écouter et garder une trace

Le poème associe l'âme des choses à une trace laissée dans le silence. Cela suffit à empêcher une opposition absolue entre écouter et conserver.

Une trace n'est pas l'objet tout entier. Le verbe laisser désigne un effet qui demeure ; il ne prouve pas une possession intégrale de ce qui a été perçu.

La restriction ne... que situe cette trace dans le silence. Elle ne dit pas simplement qu'aucune trace n'existe.

La lecture doit donc garder les deux mouvements : ce qui passe peut transformer celui qui écoute, et quelque chose peut rester. La page décrit ces relations ; elle ne leur substitue pas une morale générale de l'attention.

MÉTHODE

Ne pas confondre début, durée et résultat

REPÉREZ d'abord le phénomène nommé : silence, descente, lumière. Ne donnez pas au fragment un sujet qui ne serait pas celui de sa phrase. Un vers voisin peut porter l'information décisive. Faites un premier essai, puis vérifiez-le dans les lignes voisines. Cette reprise fait partie

du travail, pas d'une hésitation à cacher.

Nommez ensuite l'indice temporel. La fin du jour situe ; s'amorcer désigne un commencement ; soudain marque la brusquerie. Ces valeurs ne sont pas interchangeables et ne donnent pas toutes une durée. Un complément de

lieu peut aussi donner une direction. Il ne devient pas une indication de vitesse parce que le déplacement a commencé.

Demandez ce qui arrive ensuite. Une direction vers soi ne prouve pas que le trajet est accompli. Une recherche d'une autre main ne prouve pas la rencontre ; elle ne l'interdit pas non plus.

Concluez localement. Le tunnel fait sentir une longueur, sans la chiffrer. Le silence peut recevoir une trace. Chaque lecture doit rester proportionnée à ce qu'établit le passage cité et à ce que la suite permet de reprendre. Ne transformez pas une formule de méthode en réponse valable pour tous les vers : c'est le texte choisi qui doit décider.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Et si la main devenait le sujet de la phrase ?

Mes forêts n'est pas un roman : Hélène Dorion y compose des poèmes. Ici, une main qui cherche accompagne des mots qui s'ouvrent.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

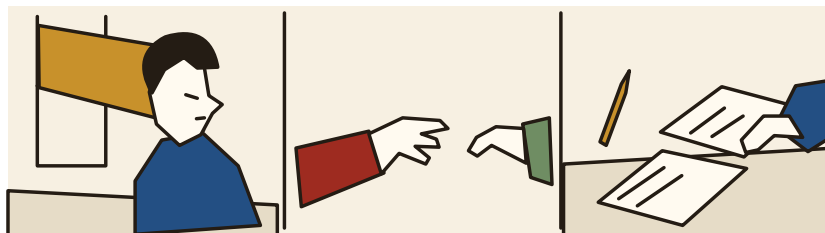
Le mot d'après compte

La recherche d'une autre main n'est pas le dernier mouvement du passage. Le poème poursuit avec remue les mots et leur ouverture comparée à une onde.

Cette suite modifie la question grammaticale. Main peut être sujet ; remue peut aussi se lire comme un impératif. L'absence de ponctuation impose d'examiner les attaches.

Le blanc avant et ta main est conservé dans le témoin numérique. Une transcription qui l'efface ne suffit donc pas à décider de la construction.

L'incertitude ne dispense pas d'analyser : on compare les indices de chaque lecture et l'on indique ce qui reste ouvert.



Dans *Mes forêts*, une main cherche et des mots s'ouvrent : le geste accompagne la naissance de la parole.

DANS « Une chute de galets », l'invitation à écouter conduit à un chemin qui s'ouvre dans le cœur. Sur la même ligne, un large blanc précède et ta main. La copie de travail qui réduisait ce blanc à une espace ordinaire faisait perdre une donnée de lecture (*Mes forêts*, édition numérique privée de 2021).

Si l'on s'arrête là, on peut rattacher le cœur et la main à la même préposition dans. Mais la suite ne s'arrête pas à la recherche d'une autre main. Elle donne encore un verbe, remue, puis les mots comme complément. La main peut ainsi devenir le sujet d'une nouvelle proposition.

Le participe cherchant précise alors l'activité de cette main pendant qu'elle remue les mots. Ce mouvement relie le geste, l'adresse à autrui et le langage. Il ne suffit pas à prouver qu'une rencontre a eu lieu, mais il n'est pas non plus suspendu à la fin du fragment cité : le poème continue.

La forme remue peut également être l'impératif de deuxième personne. L'impératif écoute, répété dans le passage, rend cette possibilité sensible. La lecture doit donc examiner les deux constructions, leurs appuis et leur portée, au lieu de transformer un voisinage de noms en certitude psychologique.

Le même type de relance apparaît un peu

avant. Après le visage, un blanc précède l'âme des choses, qui devient sujet du verbe laisser. Ce groupe n'est pas simplement un sujet inversé de se pose : la lumière possède déjà ce rôle. Un blanc peut ouvrir une nouvelle phrase sans point imprimé.

Nous avons donc affaire à un travail de liaison et de séparation. Le dessin distingue des gestes pour rendre ce problème visible ; il ne tranche pas la syntaxe à la place du texte. Lire à voix haute peut éprouver chaque construction, à condition de ne pas prendre la pause choisie par le lecteur pour une ponctuation certaine de l'autrice.

MODE D'EMPLOI

Garder le blanc

Faites repérer l'espace qui précède et ta main. Il n'est pas un mot, mais il organise le voisinage des groupes.

Lire la suite

Ne vous arrêtez pas à l'autre main. Remue les mots appartient au même mouvement et change la question.

Chercher le sujet

La main peut prendre en charge remue. Vérifiez l'accord et le sens obtenus.

Essayer l'adresse

Remue peut aussi être un impératif. Rapprochez-le d'écoute, sans affirmer que ce voisinage tranche tout.

Comparer les voix

Lisez les deux constructions. Une pause peut les distinguer ; votre choix vocal reste une interprétation.

Un contact possible



Chercher n'est pas déjà rencontrer.

Le dessin écarte les doigts pour figurer une recherche. Il ne prouve pas que la rencontre serait impossible. Le texte nomme une direction ; c'est à sa suite, non à notre image, qu'il faut demander ce qui se produit.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle *Mes forêts* ?

Le recueil de 2021 organise quatre grandes sections. Les reprises de *Mes forêts* ne ferment pas une définition : elles relancent des relations entre le vivant, le temps, la mémoire et la parole. La même formule accueille

plusieurs matières. Les sensations deviennent des opérations de langage. Une lumière se pose ; un silence se fissure ; une main cherche et les mots s'ouvrent. Ces mouvements ne sont pas une histoire continue avec un personnage unique et un dénouement.

Le temps se donne aussi par des souvenirs de dimensions différentes. Dans « Avant la nuit », la mer et une piscine minuscule se côtoient. Leur voisinage rapproche des échelles sans tout ranger dans un récit explicatif. Le lecteur avance parmi des voix

et des adresses. Les épigraphes ouvrent le livre à d'autres écrivains ; les impératifs engagent quelqu'un à écouter. Les forêts ne parlent donc pas toutes seules : une écriture règle notre attention, avec ses coupures, ses reprises et ses blancs.

L'ENQUÊTE

Comment les mots mes forêts reprennent-ils ce qui précède tout en ouvrant la proposition suivante ?

La formule peut regarder en arrière et ouvrir la suite. Pour décider de sa fonction, il faut conserver les blancs et chercher le verbe qui vient après, sans confondre reprise d'un référent et apostrophe.

LE poème placé à la fin d'« Une chute de galets » rapproche plusieurs images de la forêt. À un moment, le regard porté sur des écrans ne suffit pas à voir. Puis la formule mes forêts revient sur la même ligne, après un large blanc. Sa position n'autorise pas à la nommer immédiatement apostrophe : il faut lire le début du vers suivant.

Ce début fournit sont. La formule peut ainsi devenir le sujet d'une nouvelle prédication, celle qui associe un chemin de chair aux marées de l'esprit. Elle ne sert pas seulement à renommer l'objet que les pronoms précédents désignaient. Le passage organise une relance entre ce qui n'est pas vu et ce qui peut à nouveau être dit.

Une lecture rétrospective reste sensible : mes forêts reprend bien une réalité déjà évoquée. Mais cette reprise de référence n'est pas, à elle seule, une fonction grammaticale. Un même groupe peut renvoyer à ce qui précède tout en devenant sujet de ce qui suit. Confondre ces deux plans enfermerait la phrase dans un choix trop simple.

Le témoin numérique de 2021 conserve le blanc intérieur. La transcription de travail consultée d'abord le ramenait à une simple espace. Les mots étaient présents, mais un indice de leur organisation s'était affaibli. Ce cas montre pourquoi la fidélité d'une citation ne se réduit pas à comparer la succession des mots : leur disposition peut aussi peser dans l'analyse.

Le poème suivant n'est pas nécessaire pour résoudre cette attache : le verbe est immédiatement disponible. En revanche, il faut distinguer une reprise syntaxique de l'effet de lecture qu'on lui attribue. Dire que le lecteur peut revenir sur son premier rattachement décrit une possibilité. Dire que chaque lecteur se trompe forcément puis se corrige serait une psychologie imposée.

Un dispositif voisin apparaît à la fin de « L'écorce incertaine ». Des roches sont associées à un savoir des âges ; mes forêts revient ensuite avant une nouvelle forme sont. La formule s'inscrit donc dans une circulation d'images et de propositions. Elle ne donne pas une étiquette fixe qui permettrait de

traduire chaque arbre par un état intérieur.

La lente conjugaison évoquée dans le poème fait alors résonner cette mobilité de la phrase. Il s'agit d'une image du langage, non d'une preuve que la forêt réelle possède une grammaire autonome. Notre lecture peut montrer comment le texte change de prédicat et de relation sans transformer la métaphore en fait naturel.

Le résultat reste local et vérifiable : revenir aux mots, garder l'espace qui les distribue, regarder le verbe suivant. Cette méthode explique un mouvement précis du poème. Elle ne prétend pas décider à elle seule de tout le sens du possessif ni de toutes les relations entre le sujet, la nature et le monde contemporain.

NOMMER N'EST PAS INTERPELLER

UNE apostrophe s'adresse à quelqu'un ou à quelque chose. Un groupe détaché peut seulement préciser un référent ; un sujet peut reprendre ce référent pour le faire entrer dans une nouvelle proposition.

Le nom de la figure ne se décide donc pas par la seule présence du groupe en fin de ligne. Il faut examiner les verbes, les pronoms et la disposition.

Ici, sont suit mes forêts. C'est un appui grammatical important. Le blanc intérieur rend la relance perceptible sans fonctionner exactement comme un point. La phrase demeure à construire en lisant la suite.

Notre témoin est l'édition numérique de 2021. Nous n'en déduisons ni une pagination identique à toutes les éditions ni des dimensions physiques fixes de l'espace. L'indice utile est la séparation marquée, pas sa largeur en millimètres.



Dans Mes forêts, les roches et la craie font se rencontrer le paysage et l'écriture.

UNE REPRISE PEUT AUSSI ÊTRE UN DÉPART

DANS une copie, commencez par la position du groupe. Il apparaît après un blanc, au bout d'une ligne ; sont ouvre la suivante. Ces deux observations sont distinctes et se contrôlent dans l'édition.

Proposez ensuite la construction : mes forêts peut devenir sujet de sont. Le groupe reprend un référent déjà présent, mais la phrase lui donne une

fonction nouvelle. Reprendre ne signifie donc pas seulement répéter ce qui vient d'être dit. Le prédicat apporte une autre relation. C'est cette différence qu'il faut expliquer avant de conclure à la simple répétition d'un refrain.

Examinez l'objection. À la première lecture, on peut entendre un détachement qui renomme l'objet du regard. Cette possibilité n'efface pas le verbe suivant. La meilleure explication

conserve le trajet de lecture sans transformer sa première étape en conclusion définitive.

Concluez sur la relance. Le texte passe d'un défaut de vision à de nouvelles façons de nommer. Ce passage n'est pas une réparation magique de tout ce qui échappe au regard : il ouvre un autre mouvement de parole. L'interprétation reste liée à cette construction précise, plutôt qu'à une doctrine générale de la poésie.

LE DOSSIER

Comment la coupure du vers peut-elle faire attendre une suite sans renverser le sens de la phrase ?

Une suite peut compléter, coordonner ou restreindre. Ces opérations ne sont pas identiques : il faut lire ce qui arrive après la coupure avant de nommer son effet.

DANS « Une chute de galets », le groupe ne laisse sa trace est suivi au vers suivant de que dans le silence. L'ensemble forme une restriction. La séparation entre ne et que répartit la construction sur deux lignes ; elle ne donne pas deux phrases complètes dont la seconde contredirait la première.

Isoler ne laisse ne suffit donc pas à établir une négation absolue. Le français peut connaître des emplois de ne seul, mais le passage fournit ici la suite restrictive. Une attente de négation est un effet de lecture possible, non une signification qu'on pourrait déclarer grammaticalement acquise avant de tourner les yeux vers la ligne suivante.

Un autre passage associe ce qui casse à ce qui repousse, dans « L'écorce incertaine ». La coordination ajoute la reprise à la rupture. Elle ne transforme pas une négation en restriction : la restriction est déjà donnée avant et repousse. Deux effets voisins d'attente ne reposent donc pas sur un mécanisme identique.

Le et demande aussi qu'on distingue liaison et causalité. Casser puis repousser peut faire penser à un cycle du vivant ; la seule coordination ne prouve pas que toute repousse serait causée par la cassure. Le commentaire peut développer cette lecture, mais il doit nommer le pas interprétatif au lieu

de le faire passer pour un effet automatique de grammaire.

Dans « Avant la nuit », une conjonction termine la ligne où le plus grand croise le plus petit. La suivante annonce le commencement d'autres histoires. Le lien est exposé au bord du vers : on attend sa continuation. Le récit avance, sans qu'il faille attribuer à cette seule place un événement historique ou un traumatisme précis.

Ces cas montrent plusieurs relations entre ligne et phrase. Le vers peut différer un complément, prolonger une restriction ou rendre une coordination visible. La forme donne un temps à la lecture ; elle ne dicte pas exactement la durée d'une pause à chaque lecteur. Une lecture

orale peut faire entendre la suspension de diverses manières.

La borne vers une autre saison, dans le passage de la branche, rappelle enfin qu'une écriture discontinue peut orienter la durée. Les mots ne nomment pas cette saison avec plus de précision, mais ils indiquent bien un horizon temporel. Il serait excessif de faire de chaque coupure l'abolition du temps ou le signe d'une histoire entièrement brisée.

Pour analyser, gardons donc deux exigences ensemble : décrire la coupe matérielle et reconstruire la relation syntaxique. Le blanc n'a pas un sens universel. Sa valeur se précise à partir des mots qu'il sépare et de ceux qu'il relie encore.



Une branche casse, puis repousse : la rupture et le retour se suivent sans se confondre.

COMPLÉTER N'EST PAS TOUJOURS CONTREDIRE

Le premier geste consiste à lire la construction entière. Dans ne... que, les deux éléments appartiennent à une restriction. Le passage n'affirme pas d'abord qu'aucune trace n'existe pour retirer ensuite cette affirmation.

On peut néanmoins éprouver une attente au bord de la ligne. Formulez-la comme une possibilité de lecture, puis montrez comment la suite la précise. Vous

distinguez ainsi un effet de rythme d'une contradiction logique.

Comparez avec et repousse. Cette fois, la coordination ajoute un second procès à casser. Elle n'installe pas une nouvelle restriction et ne démontre pas une cause. Le rapprochement devient plus fécond quand il conserve cette différence. On peut faire entendre l'attente par une pause, ou maintenir le lien en poursuivant le souffle. Ces choix de lecture

mettent l'accent sur deux aspects de la même construction : sa séparation graphique et sa continuité syntaxique.

Dans le paragraphe final, nommez l'opération exacte : complément différé, coordination exposée, groupe bref rejeté à la ligne suivante. Le terme technique doit aider à montrer le texte, non remplacer la démonstration. Une même allure de page peut abriter plusieurs constructions et plusieurs effets.

MESURER CE QUE L'ON DÉCRIT

La fin de ligne est un fait de disposition. L'enjambement concerne le débordement d'une construction ; le rejet isole un élément bref à la ligne suivante. Ces termes ne nomment pas n'importe quel blanc.

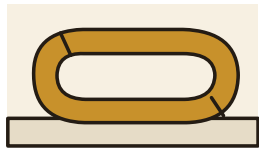
Une pause orale est encore autre chose. Le lecteur peut la choisir ou l'atténuer. L'absence d'un signe de ponctuation ne suffit pas à fixer la voix. Plusieurs lectures peuvent ainsi faire entendre des relations différentes : il faut expliquer ce que chacune privilégie et ce qu'elle laisse attendre.

La copie privée utilisée au départ simplifiait des espaces intérieurs. L'édition numérique a permis de les retrouver. Les deux témoins ne donnent donc pas exactement les mêmes prises pour l'analyse.

Ce contrôle porte sur les passages étudiés, non sur toutes les éditions du livre. Nous ne reprenons pas un décompte global de ponctuation tiré d'un petit échantillon de fragments : il n'établirait pas une loi du recueil.

BOÎTE À OUTILS

Le détail



Un maillon n'est pas toute la chaîne.

Un mot ou une réplique que l'on peut retrouver. Une citation sans scène risque de devenir un souvenir trompeur.

L'adresse

Auteur, titre, édition et acte, chapitre ou vers : donnez au lecteur le moyen de revenir au passage.

Le verbe

Orienté, ajourne, oppose : choisissez selon l'opération. Montrer ou prouver demandent aussi une justification.

La relation

Le détail entre dans une phrase, une réponse, une suite. Le nommer ne suffit pas à établir ce qu'il fait.

L'effet

Distinguez un effet de langue, une action du personnage et une réaction supposée du lecteur.

L'objection

Cherchez ce qui limite votre conclusion. Elle peut rester utile sans valoir pour toutes les scènes.

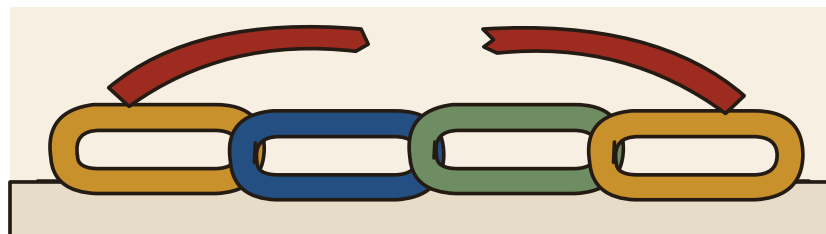
La portée

Une interprétation locale n'est pas encore une loi sur toute l'œuvre. Écrivez le passage qui permet de l'élargir.

L'ESSENTIEL

Un détail n'est pas encore une idée : comment construire une preuve ?

Relever, relier, expliquer, borner : quatre gestes pour faire travailler une citation sans lui faire dire plus qu'elle ne dit.



Les quatre maillons tiennent ; le grand raccourci reste ouvert.

DANS la scène où Camille interroge Rosette, Musset fait entendre une question qui appelle une réponse par oui ou par non : « le seigneur Perdican ne te fait-il pas la cour ? » (*On ne badine pas avec l'amour*, Clarendon Press, 1884, III, 6 ; voir page 33). On peut d'abord relever l'inversion du sujet et la forme négative. Ce sont des observations grammaticales, pas encore une interprétation de tout l'échange.

La question soumet une proposition à confirmation. Dans cette scène, elle oriente la réponse sans la rendre matériellement obligatoire. Rosette

répond « Hélas ! oui ». L'accord attendu est bien là, mais l'interjection ajoute une plainte que les deux issues de la question ne suffisaient pas à prévoir. Pour interpréter, il faut tenir ensemble le format proposé et la réponse réelle.

Écrire que Camille agit comme un juge serait un rapprochement à défendre, non la simple traduction de la ponctuation. Ni tribunal ni contrainte légale ne sont établis par cette réplique. On peut en revanche décrire une dissymétrie : l'une formule la proposition, l'autre la confirme tout en faisant entendre autre chose. Rosette ne reste

d'ailleurs pas enfermée dans ce rôle pendant toute la scène. Elle pose aussi des questions. La limite interdit de faire d'une réponse brève la preuve qu'elle n'aurait jamais de voix. Le paragraphe gagne en précision lorsqu'il distingue cet instant de la conduite d'ensemble.

La chaîne de preuve est un outil de rédaction, pas une recette garantissant des points. Une citation exacte peut soutenir une idée banale ou un raisonnement mal lié. Le travail consiste à rendre chaque passage visible : du mot à la relation, de la relation à l'effet, puis de l'effet à une conclusion dont on annonce la portée.

LE GESTE QUI COMPTE

Je relève. Recopiez le détail avec son adresse. Une citation abrégée doit signaler sa coupe ; elle ne doit pas transformer une réserve en affirmation.

Je relie. Expliquez ce que le mot fait avec la phrase voisine. Ici, une question sollicite une confirmation et une réponse ajoute une plainte.

Je vérifie. L'effet annoncé apparaît-il dans le passage ? Une intention attribuée à l'auteur n'a pas le même statut qu'une construction grammaticale.

Je borne. Dites ce que l'exemple ne suffit pas à établir. Une réponse orientée n'est pas une parole entièrement supprimée.

Pour accompagner un élève, demandez ces quatre opérations. Ne fournissez pas d'emblée la grande idée : faites-lui montrer comment sa phrase rejoint celle du texte.

MÉTHODE

Quatre opérations, puis un essai sur le bateau

LA pièce. Cliton déclare ne pas savoir un nom (*Le menteur*, éd. Marty-Laveaux, 1862, I, 4 ; page 26). Une ignorance annoncée est un fait du dialogue, non une information à inventer.

Le lien. Chez La Boétie,

puisque relie liberté et compagnie (leçon de 1577 ; page 14). Repérez le connecteur avant de transformer le passage en thème général.

L'effet. Dans « Première soirée », la reprise de tout près insiste sur une proximité (Rimbaud,

Poésies, 1919 ; page 41). Elle ne mesure pas à elle seule une distance dans la chambre.

À essayer. Relisez le bateau de Fontenelle (éd. Leroy, 1800, Premier soir ; page 20). Quel complément définit le repère du dormeur ?

Expliquez ce que cette comparaison répond à la Marquise, puis ce qu'elle ne démontre pas. Le corrigé se trouve page 51.

LE SAVIEZ-VOUS ?

La phrase tient-elle encore face à une autre explication ?

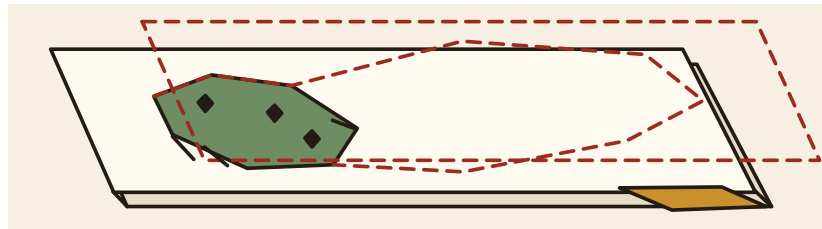
Une objection bien choisie ne détruit pas toujours une idée. Elle aide à distinguer ce que le texte établit et ce que nous lui ajoutons.

UNE LECTURE PEUT ÊTRE CORRIGÉE

Dans « Première soirée », les arbres se pressent contre les vitres ; un rayon se promène aussi dans la pièce (Rimbaud, *Poésies*, 1919, vers 2-4 et 10-12 ; page 41). Dire que rien ne franchit la vitre serait trop général.

Le poème ne donne pas au rayon un trajet complet. On peut constater que ni arbre ni personnage n'est montré traversant le verre, sans prétendre que la lumière serait matériellement arrêtée.

Une limite doit donc être formulée sur le bon objet. Restreindre une affirmation excessive ne revient pas à démontrer que toutes ses versions seraient fausses.



Le contour élargi dépasse les repères qui soutiennent la première lecture.

LA fenêtre prouve l'amour : cette proposition paraît joindre un lieu et un sentiment. Mais le passage de Chrétien décrit d'abord deux postes. Un chevalier regarde vers le pré ; deux personnages parlent à l'ouverture voisine (*Le Chevalier de la charrette*, éd. Kunstmann, 2009, vers 539-549 ; page 2).

Une autre lecture est possible : l'ouverture place les corps et distribue leurs activités. Elle rend un regard possible sans nommer par elle-même son motif. La direction vers le pré n'est pas un

adjectif qui qualifierait le sentiment.

Le vers de l'autre fenêtre ne rapporte pas le contenu de l'entretien. Inventer cette conversation pour sauver l'hypothèse ajouterait précisément ce qui manque à la preuve.

On garde alors une conclusion plus étroite : le dispositif organise une différence entre voir et converser. Il prépare une reconnaissance ; il ne suffit pas seul à expliquer l'amour. Cette correction laisse une lecture, et laisse aussi une question à poursuivre.

Quatre statuts à distinguer.

Fait relevé : deux postes sont décrits chez Chrétien. **Inférence** : le repère du dormeur accompagne son déplacement chez Fontenelle. **Hypothèse** : l'écart entre les questions de Camille et celles de Rosette construit une dissymétrie. **Inconnu** : une liste précise des personnes que La Boétie aurait comprises dans tous. Ces statuts servent à régler une phrase ; ils ne forment pas un classement universel des textes.

EN BREF

Contre-exemple

Un fait incompatible avec votre proposition. Il faut montrer l'incompatibilité, pas seulement citer un autre passage.

Autre explication

Le même détail peut soutenir plusieurs lectures. Comparez leurs preuves et leur portée.

Voisinage

Lisez la phrase suivante : une exception ou une concession peut changer le statut de la première.

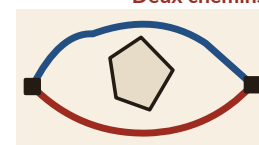
Variante

Deux témoins peuvent différer. Indiquez celui qui porte le passage, sans attribuer une seule leçon à tous.

Ce qui résiste

Après l'objection, écrivez ce qui reste défendable. Une correction n'oblige pas à tout abandonner.

Deux chemins



Même arrivée, deux trajets.

Une même arrivée ne prouve pas un trajet identique. Il faut examiner les étapes de chaque lecture.

Pour les parents

Demandez une raison et sa limite. Il s'agit d'accompagner une vérification, pas d'imposer une réponse.

LA MÉTHODE EN TROIS MINUTES

Éprouver une idée avant de la garder

Formulez votre proposition avec son degré de certitude réel. Choisissez sa meilleure preuve, puis l'objection qui lui résiste le plus. Réécrivez enfin ce qui demeure défendable : une conclusion plus précise, non une prudence ajoutée mécaniquement.

Le bateau : corrigé. Le complément « à l'égard de toutes les parties du bateau » définit le repère (Fontenelle, *Entretiens*, Leroy, 1800, Premier soir ; page 20). Le dormeur reste à la même place par rapport au bateau pendant que celui-ci avance.

Son retour à cette place ne prouve donc pas l'immobilité de l'ensemble. Le rivage fournit un repère extérieur. Limite : l'analogie répond à une objection ; elle n'est pas, seule, une preuve du mouvement terrestre.

Défendable : le bateau aide à concevoir un mouvement non senti. **Excessif** : le bateau prouve que la Terre tourne. **Non établi ici** : Fontenelle l'aurait choisi parce que tous ses lecteurs naviguaient. Ce test ne prononce pas un barème ; il distingue trois rapports à la preuve.

UNE ENQUÊTE N'EST PAS UNE EXCLUSIVITÉ. Une pièce localisée et une lecture neuve ne suffisent pas à établir une première découverte. L'antériorité doit être vérifiée. La une annonce donc notre enquête sur Pot-Bouille, sans revendiquer une exclusivité encore non démontrée.

REPÈRES

Voie technologique

Le programme 2026-2027 associe le roman au parcours anatomie des passions. Source : BO du 24 juillet 2025.

Le corridor

Il relie deux rues. Ce passage couvert n'est pas une façade d'immeuble vue du dehors.

La lumière

Les vitres sont sales. La clarté varie selon le jour, la saison et les lampes.

Un public varié

Ouvrières, apprentis, vieillards et enfants n'avancent pas tous de la même façon.

L'arrêt existe



Un arrêt exceptionnel.

Le passant peut s'arrêter, même si le récit le dit exceptionnel.

Trois lanternes

Leur lumière n'est pas la seule : des boutiques allument aussi leurs lampes.

Deux portes

La chambre a deux accès. Un trajet possible ne prouve pas qu'on entre sans être vu.

L'adresse du texte

Ces détails sont au chapitre I. Les repères de notre atelier ne figurent pas dans toutes les éditions : retrouvez la scène avant de comparer les pages.

L'ESSENTIEL

Le passage règle la circulation sans empêcher tous les arrêts

Thérèse vit à Paris dans la mercerie de sa tante, au passage du Pont-Neuf. Zola décrit d'abord ce lieu sombre et les gens qui le traversent.



La foule passe ; un homme s'arrête. La boutique éclairée ne se confond pas avec le corridor.

ÉMILE Zola ouvre *Thérèse Raquin* par le passage du Pont-Neuf, corridor étroit et sombre entre deux rues (Lacroix, 1868, chapitre I). Les dalles sont humides, le vitrage noir de crasse. Le lieu est décrit avant la famille. Cette entrée donne au lecteur une matière, une lumière et des circulations avant de lui faire suivre une intrigue.

L'été, la clarté venue des vitres est blanchâtre et paraît traîner ; l'hiver, les vitres ne jettent que de la nuit. Le verbe jeter donne une activité à ce qui devrait laisser entrer le jour. Il s'agit d'une intensification descriptive, non de la preuve qu'une vitre s'est matériellement changée en mur.

Le passage sert surtout à éviter un détour et à gagner quelques minutes. Le narrateur oppose cet usage à la promenade. Apprentis, ouvrières et

personnes chargées de paquets le traversent ; des vieillards se traînent, des enfants courent en faisant du bruit. Tous les corps n'ont donc ni le même âge ni exactement la même vitesse.

La formule qui refuse parole et stationnement condense une impression d'ensemble. La phrase suivante mentionne pourtant des passants qui, par miracle, s'arrêtent devant les étalages. Ce mot rend l'arrêt exceptionnel ; il ne le supprime pas. La lecture doit garder l'écart entre une généralisation et la scène qui la nuance.

Le soir, trois becs de gaz enfermés dans des lanternes carrées éclairent le corridor. Leurs ronds pâles vacillent et de grandes ombres s'allongent. Mais les commerçants ajoutent des lampes dans leurs boutiques. Les passants peuvent alors distinguer des fonds qui restaient

obscurs pendant le jour. La nuit ne réduit donc pas uniformément toute visibilité.

Le récit resserre ensuite son regard sur la mercerie. Un profil de femme apparaît derrière des bonnets ; le soir, la boutique et ses habitants deviennent plus visibles. Le passage conduit ainsi à une découverte graduée. Cette organisation ne prouve pas que le décor détermine à lui seul les décisions futures de Thérèse.

La chambre possède enfin une seconde porte donnant sur un autre escalier. C'est une possibilité de trajet, non une garantie d'entrée invisible : le premier chapitre ne montre pas encore chaque usage qui en sera fait. Décrire une ouverture, raconter un passage et établir qu'il a échappé à un témoin sont trois opérations différentes. Le roman les distribuera dans la durée.

LA PREUVE À RETENIR

Une exception change la règle

Le narrateur écrit que personne ne stationne, puis évoque ceux qui s'arrêtent par miracle devant un étalage. Les deux phrases sont voisines.

Gardons l'exception et l'impression générale. Le passage favorise une circulation pressée ; l'arrêt demeure possible et attire le regard inquiet des marchands.

Classer la flânerie parmi les gestes impossibles transformerait donc une conduite dominante en interdiction matérielle.

De même, les lanternes produisent des ombres ; les lampes des boutiques révèlent certains fonds. L'effet du soir dépend de l'endroit regardé.

La preuve est une relation à préciser : quel corps, quel trajet, quelle lumière, quel moment ? Deux détails cités ne se vérifient pas automatiquement l'un l'autre ; il faut expliquer leur lien.

MÉTHODE

Du détail au raisonnement

Relevez un fait matériel : vitres sales, dalles humides ou lampes. Donnez son chapitre. Puis distinguez le nom de l'objet et le verbe qui le rend actif dans la description.

Reliez ce fait à une conduite effectivement racontée : se hâter, regarder, s'arrêter. N'inventez pas un geste impossible sous prétexte qu'il paraît peu probable dans ce décor.

Vérifiez la phrase voisine. Personne ne stationne est suivi d'un arrêt exceptionnel. La nuance ne détruit pas l'analyse : elle en règle la portée.

Concluez sur ce que le lieu favorise ou rend visible. Il pèse sur les conduites ; il ne fournit pas, à lui seul, la cause de toutes les décisions qui suivront.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Regarder le peintre travailler : Thérèse suit une activité, tandis que Laurent transforme son attention en calcul

Laurent peint le portrait de son ami Camille, le mari de Thérèse. Elle observe le peintre ; lui interprète ses regards à son avantage.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

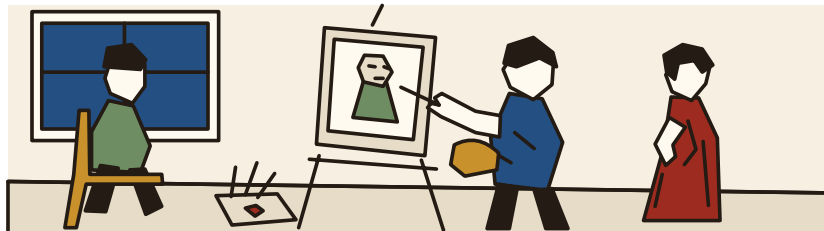
Suivre une activité

Le complément du verbe suivre est le travail des pinceaux. La phrase met l'accent sur ce qui se fait, pas seulement sur le résultat suspendu au mur.

Le mot spectacle appartient au récit. Il est accompagné de signes de malaise : on ne peut donc réduire Thérèse à une spectatrice heureuse d'une démonstration de métier.

Laurent lui demande si le portrait lui plaît ; elle répond à peine. Sa question ne prouve pas que le tableau soit l'unique objet de son attention.

Pour lire cette scène, comparez le geste décrit, la réponse donnée et l'interprétation que l'autre en tire ensuite. Ces trois éléments n'ont pas la même autorité.



Le pinceau travaille ; Thérèse suit le geste. L'image achevée n'est pas le seul objet des regards.

LAURENT apporte son chevalet et sa boîte à couleurs chez les Raquin. La famille achète une toile, et la chambre des époux devient atelier : selon lui, le jour y est plus clair. Trois soirées sont nécessaires au dessin de la tête. Le récit donne ainsi des outils, une durée et une manière de travailler avant de montrer les effets de cette présence (chapitre VI).

Le fusain avance par petits coups. Le dessin est gauche ; la peinture se fait ensuite avec de petites taches et des hachures serrées. Ces gestes ne sont pas ceux d'une création triomphante. Le narrateur juge sévèrement le résultat, tandis que Camille lui trouve un air distingué. Admirer n'est

pas ici évaluer avec le narrateur.

Thérèse monte pour le moindre prétexte et regarde Laurent peindre. Elle suit le travail des pinceaux, non seulement le portrait achevé. Le récit la dit oppressée, pâle, muette ; les comparaisons d'attraction et d'immobilité rendent sensible sa présence insistante. Elles n'ajoutent aucun lien matériel autour de son corps.

Laurent interprète cette attention dans ses raisonnements du soir. Il se croit désiré, imagine une occasion, puis hésite. Le calcul dure une semaine : parler d'une décision immédiate effacerait ce délai. Il examine l'intérêt d'une liaison et envisage même

ce qu'il ferait si Camille découvrirait tout.

L'économie figure parmi ses motifs, mais elle n'est pas la seule. Le récit mentionne aussi ses appétits et la commodité espérée de la situation. Il faut attribuer ce calcul à Laurent : il ne constitue ni le consentement anticipé de Thérèse ni une connaissance certaine de tout ce qu'elle éprouve.

La scène relie donc un travail, des regards et des projets qui ne se confondent pas. La famille s'extasie, le narrateur déprécie, Thérèse demeure, Laurent calcule. Un même atelier rend visibles plusieurs relations à l'image et à celui qui la fabrique. C'est leur différence qui construit l'événement.

EN BREF

Qui travaille ?

Laurent dessine puis peint. Les outils et la durée permettent de décrire son activité précisément.

Qui admire ?

Camille et sa mère s'extasient. Le narrateur ne partage pas leur jugement.

Que suit Thérèse ?

Le travail des pinceaux. Ne remplacez pas ce complément par le seul portrait achevé.

Qui interprète ?

Laurent raisonne sur le regard de Thérèse. Ses certitudes restent les siennes.

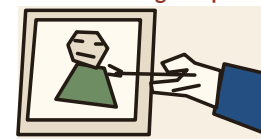
Combien de temps ?

Il calcule pendant une semaine. La décision n'est pas immédiate.

Quel intérêt ?

Économie, appétits et commodité se rejoignent. Aucun motif ne résume seul la scène.

Le geste précis



Suivre le travail des pinceaux.

La main peint ; Thérèse regarde. Cela ne prouve pas son accord avec le projet de Laurent.

Pour accompagner

Demandez une phrase du chapitre pour chaque idée.

Ce cahier prépare la lecture et le commentaire, non une dissertation technologique. La contraction et l'essai sont traités aux pages 56-57 ; ils relèvent de la littérature d'idées.

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle Thérèse Raquin ?

ÉLEVÉE par sa tante auprès de Camille, Thérèse épouse son cousin. La famille s'installe ensuite à Paris sans la consulter. La mercerie du passage du Pont-Neuf devient le cadre de cette

vie réglée par d'autres. Laurent, ami de Camille, devient l'amant de Thérèse. Ils tuent Camille pendant une promenade sur la Seine. Mais leur mariage ne leur apporte aucun repos. Les nuits, les

regards et les objets font revenir la victime dans leur expérience. Le récit explique leur peur par une physiologie propre à son époque. Madame Raquin est déjà paralysée et sans parole lorsqu'elle

apprend le meurtre de son fils. Témoin impuissant, elle voit les complices préparer chacun la mort de l'autre, puis partager le poison. Son regard survit à leur destruction. Le crime n'a rien clos.

L'ENQUÊTE

Comment un tableau que Laurent a peint devient-il pour lui un regard impossible à soutenir ?

La toile ne prend pas vie hors de la perception racontée. Pourtant sa présence transforme les gestes : reconnaître le portrait ne suffit pas à pouvoir le décrocher.

AU chapitre VI, Laurent peint Camille avec maladresse. Le narrateur décrit des couleurs sales, des teintes violacées et un visage qui ressemble déjà à celui d'un noyé. Cette comparaison précède le meurtre. Elle appartient à la construction du récit, non à une modification ultérieure que quelqu'un aurait apportée à la toile.

Au chapitre XXI, pendant la nuit de noces, Laurent aperçoit le visage de Camille dans un coin sombre entre la cheminée et l'armoire à glace. Thérèse identifie le portrait et lui rappelle qu'il l'a peint. Le récit oppose ainsi une apparition éprouvée et un objet dont l'origine peut être reconnue. La parole de Thérèse ne fait pourtant pas

disparaître immédiatement la terre.

Laurent oublie les traits qu'il a dessinés et les couleurs qu'il a posées. Les yeux blancs du tableau lui rappellent ceux du corps vu à la Morgue. L'objet est matériellement présent ; le souvenir lui donne une puissance nouvelle. Le récit ne demande pas de choisir entre une toile réelle et une peur réelle : il montre leur relation.

Le cadre devient alors décisif. Laurent le distingue et se calme un peu ; par instants, il disparaît de son attention et les yeux seuls semblent le fixer. Le cadre ne s'évapore pas physiquement. Sa présence ou son effacement dans le regard aide à comprendre comment une peinture peut être perçue comme un être qui surveille.

Laurent demande à Thérèse de décrocher le tableau. Elle refuse par peur. Il s'en approche à son tour, cherche le clou, puis recule sous le regard qu'il éprouve comme écrasant. La reconnaissance intellectuelle n'a donc pas suffi à rendre le geste possible. Le même homme peut savoir qu'il s'agit d'une peinture et ne pas supporter sa présence.

Un grattement déplace ensuite son interprétation : il imagine Camille sortant du cadre, puis situe le bruit à la petite porte. Le miaulement et le chat enfermé permettent enfin d'en identifier la cause matérielle. Le récit ne révèle pas seulement une porte bruyante ; il donne l'animal qui cherchait à sortir. Il faut suivre toute cette correction.

Au matin, Laurent voit le portrait comme banal et puéril et le décroche. Le changement de lumière accompagne celui de son état. Cette scène constitue un contraste interne fort, sans être une expérience scientifique où une seule variable aurait été isolée. Thérèse, le temps passé et l'épuisement appartiennent aussi à la nuit racontée.

Le portrait agit ainsi dans la narration sans devenir un fantôme attesté. Il arrête une main, impose des regards et rappelle le mort. Notre analyse décrit cette efficacité et ses limites. Elle ne gomme pas la peur sous prétexte que sa cause supposée est fautive ; elle ne transforme pas non plus la perception de Laurent en preuve d'une vie surnaturelle de la toile.

TROIS NIVEAUX À GARDER

L'OBJET : une toile peinte, un cadre, un clou. Son origine est connue ; Laurent l'a fabriqué. Aucun mouvement autonome du tableau n'est établi.

La perception : des yeux semblent fixer et suivre le meurtrier. Cette expérience est racontée avec force. La déclarer illusoire ne permet pas de supprimer ses effets.

L'explication : Laurent attribue d'abord un grattement au mort ; le récit le rapporte ensuite au chat enfermé. La cause imaginée et la cause reconnue ne coïncident pas.

Le matin offre une autre perception, non une preuve que la peur nocturne n'a pas eu lieu. Le commentaire tient ensemble ces différences. Le dessin conserve le cadre et laisse le mort peint à l'intérieur : il ne représente pas une sortie que le roman aurait attestée.

L'image accompagne cette distinction, elle ne constitue pas une preuve supplémentaire. Pour soutenir une lecture, revenez au chapitre XXI et à la suite des gestes : reconnaître, approcher, reculer, puis décrocher.



Le cadre reste au mur. Une main hésite ; le chat rend au grattement sa cause matérielle.

LE CADRE NE DISPARÂT PAS DU MUR

QUAND Laurent distingue le cadre, il peut reconnaître l'objet fabriqué. Quand seuls les yeux retiennent son attention, le portrait semble le regarder. Le récit distribue ainsi plusieurs états de perception autour d'un même support.

Ne dites pas que la toile change de matière ou de place. Le texte décrit des effets de regard et des gestes interrompus. La main cherche le clou, puis renonce : cette

action manquée montre la force de la peur plus précisément qu'une étiquette psychologique.

Plus tard, au chapitre XXV, le problème se déplace vers la création. Laurent essaie de dessiner d'autres figures ; la ressemblance avec Camille revient. Le récit attribue cette répétition à la mémoire du corps aperçu à la Morgue et à une main qui échappe à sa volonté.

Ces deux scènes ne sont donc pas identiques. L'une transforme la

réception d'un tableau déjà fait ; l'autre atteint la production de nouvelles images. Le même visage relie les épisodes, mais les opérations diffèrent. Une copie peut les rapprocher en gardant cette distinction, sans poser de diagnostic médical extérieur au roman. Le commentaire gagne alors un objet précis : non la folie en général, mais la manière dont un visage déjà peint revient dans un regard, puis dans un tracé.

LE DOSSIER

Comment la peur change-t-elle les gestes ordinaires sans rendre à Thérèse et Laurent le repos attendu ?

S'asseoir, dormir, ouvrir la fenêtre : les gestes ordinaires changent. Le récit suit des essais et des renoncements, pas une liste de symptômes identiques et définitifs.

LES premières nuits du nouveau couple prolongent celle des noces. Au chapitre XXII, Thérèse et Laurent ne peuvent d'abord se coucher. Ils attendent le jour près du feu ou marchent dans la chambre. Le lit n'a pas disparu ; son usage est devenu difficile. La peur se lit dans la relation entre des corps et des objets familiers.

La fatigue leur impose pourtant des sommeils brefs dans les fauteuils. Ils se réveillent en sursaut, puis luttent encore contre l'assoupissement. Le texte ne décrit donc pas une absence absolue de sommeil. Il montre une alternance d'épuisement, de repos insuffisant et de réveils qui rendent la nuit plus pénible.

Assis aux deux coins de la cheminée, ils laissent un large

espace entre eux. Ils imaginent Camille dans cette place. Le récit indique aussi que leurs yeux irrités par les braises créent la vision et lui donnent des reflets rougeâtres. La configuration de la pièce intervient avec le regard ; elle ne suffit pas, seule, à produire toute l'expérience.

Laurent cesse ensuite de vouloir s'asseoir. Thérèse déplace son fauteuil près du lit en prétextant la chaleur. Le couple modifie l'usage de la chambre sans s'avouer clairement la cause de ses gestes. Ce silence est une conduite racontée ; il ne prouve pas à lui seul que l'explication physiologique du narrateur serait réfutée.

L'ouverture de la fenêtre demande la même précision. Laurent laisse entrer l'air froid de

janvier, et le récit dit que cela calme sa fièvre. Le froid n'est donc pas partout un mal supplémentaire. Il peut aussi devenir un soulagement recherché, tandis que les sueurs glacées ou les lèvres froides appartiennent à d'autres moments du trouble.

Les époux finissent par se jeter habillés sur le couvre-pied. Après deux nuits, ils osent se déshabiller et se glisser sous les draps, mais restent écartés. Présenter le refus de se dévêtir comme définitif supprimerait cette progression. La chambre n'impose pas une seule conduite : les personnages essaient des positions qui ne leur rendent pas l'intimité attendue.

Le narrateur qualifie les remords de Laurent de purement physiques

et écarte chez lui le repentir. Le paragraphe consacré à Thérèse est différent : il mentionne de vagues remords et des regrets inavoués. Le pronom *ses* ne doit donc pas devenir une formule indifférente pour les deux personnages. Leur souffrance commune n'abolit pas cette dissymétrie.

Cette physiologie appartient au roman et à son époque ; elle n'est pas un diagnostic moderne à reprendre. On peut en décrire la cohérence narrative, puis suivre les gestes et les paroles qui l'accompagnent. Le travail du commentaire consiste à conserver les différences : entre les époux, entre les nuits, entre ce qui arrive au corps et ce qu'un personnage tente pour le calmer.



Fauteuils, lit et fenêtre : des usages qui changent. L'air froid apporte aussi un soulagement.

SUIVRE LES TRANSFORMATIONS DANS L'ORDRE

COMMENCEZ par situer le moment. Les premières nuits ne se confondent pas avec celles où les époux se couchent enfin. Un relevé de gestes sans chronologie ferait passer un état provisoire pour une incapacité permanente.

Distinguez ensuite les sujets. Laurent refuse de s'asseoir ; Thérèse déplace son fauteuil. Tous deux redoutent le contact, mais le récit ne leur attribue pas

exactement le même rapport au remords. Un pluriel commode ne doit pas effacer ces écarts.

Classez les effets sans forcer leur valeur. Le froid de janvier apaise la fièvre quand Laurent ouvre la fenêtre. Il ne remplit donc pas la même fonction que les lèvres glacées dans la tentative de baiser. Le même champ lexical peut entrer dans des relations contraires.

Concluez sur une transformation d'usage : le meuble

demeure, le geste hésite ou se déplace. Cette formulation permet de décrire ce que le texte rend sensible. Elle n'exige ni de croire au retour matériel du mort ni d'inventer un diagnostic que l'œuvre ne permettrait pas d'établir. Le mouvement d'ensemble ne va pas d'un meuble absent à un meuble présent. Il conduit d'une conduite empêchée à un essai, sans rendre aux époux la paix qu'ils attendaient du mariage.

LE MÊME MOT, UN AUTRE EFFET

LE froid revient souvent, mais il ne signifie pas toujours la même chose. Aux lèvres, il rend le baiser pénible ; par la fenêtre ouverte, il calme la fièvre de Laurent.

Un classement utile doit donc garder le verbe et la situation avec le nom. Relever seulement froid ferait disparaître cette différence de fonction.

La peur est aussi nommée par le narrateur. Il serait faux de prétendre qu'aucun sentiment n'est déclaré et que seuls les corps parlent. L'explication et les effets sont présents ensemble.

Enfin, la formule des remords physiques concerne Laurent. Thérèse reçoit une description distincte au paragraphe suivant. L'analyse doit vérifier le sujet de chaque phrase avant d'étendre une conclusion au couple entier.

Un relevé peut noter successivement le personnage, le geste, son effet et le moment de la nuit. L'ordre de ces observations empêche de confondre un essai provisoire avec un état qui ne changerait jamais.

EN BREF

L'auteur

Il affirme, raconte, cite ou ironise. Toute phrase sans guillemets n'est pas sa thèse.

La voix citée

Identifiez celui à qui les mots sont attribués. Leur présence ne signifie pas que l'auteur les approuve.

L'objection

On me dit annonce un point de vue auquel l'auteur peut répondre ou qu'il peut concéder.

La concession

Gardez sa fonction, même si vous changez ses mots. L'effacer peut durcir la thèse.

Les voix



Trois traits, trois origines.

Fontenelle, Cicéron et les contradicteurs gardent des voix distinctes, même dans le texte réduit.

L'exemple

On peut le condenser si son rôle demeure. Certains exemples sont aussi des étapes du raisonnement.

L'ordre

Conservez le mouvement du texte. La contraction n'est pas un commentaire libre.

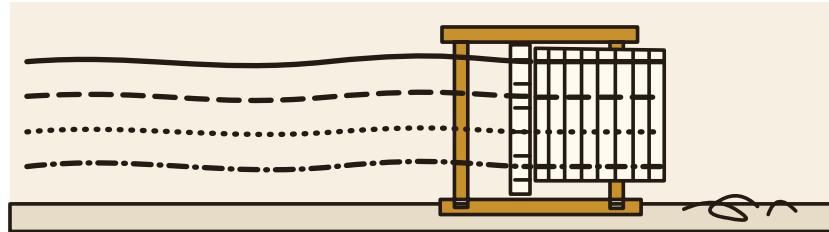
L'épreuve actuelle

Le texte compte environ 750 mots, à réduire au quart, avec $\pm 10\%$. Contraction et essai valent chacun 10 points. Le sujet fixe la consigne.

L'ESSENTIEL

Contracter sans faire dire à l'auteur ce que rapporte son adversaire

Raccourcir les phrases ne doit pas confondre les voix. Notre atelier travaille une préface ancienne : ce n'est pas un sujet officiel de bac.



Un résumé raccourcit le texte sans confondre les personnes qui parlent.

FONTENELLE ouvre la préface des *Entretiens sur la pluralité des mondes* par le cas de Cicéron (Leroy, Lyon, 1800, §1-3 de notre relevé). Il rapporte une objection adressée à celui-ci : ses livres latins seraient inutiles aux philosophes déjà lecteurs du grec, comme à ceux que la philosophie n'intéresse pas.

Cicéron répond que le contraire arrivera. Fontenelle juge cette confiance justifiée chez son devancier, mais refuse de la reprendre à son compte. Le même type d'objection lui est adressé : son livre ne conviendrait ni aux savants ni aux gens du

monde.

Il concède alors avoir peut-être manqué le milieu qu'il cherchait. La réserve n'est pas un détail dispensable. Sans elle, le lecteur recevrait un auteur certain de réussir, alors que le passage organise une différence entre l'assurance de Cicéron et la sienne.

Trois ensembles de voix se succèdent : Fontenelle, Cicéron, les contradicteurs rapportés. Un verbe comme objecter ne remplace pas simplement un mot plus long ; il maintient l'origine d'une proposition. On peut changer les mots de liaison, mais il faut garder les relations qu'ils portent.

Le contrôle porte donc sur le sens, pas sur un compte mécanique des pronoms. Une reformulation peut réunir deux phrases sans confondre leurs locuteurs. Inversement, tous les noms peuvent être conservés dans un résumé qui attribue pourtant à chacun une idée qui n'était pas la sienne.

Lisez ainsi la préface avant de la réduire : qui dit quoi, à qui, avec quel degré d'adhésion ? Puis vérifiez la contraction contre l'ordre du texte. Un total de mots conforme ne corrige ni une objection devenue thèse ni une possibilité transformée en certitude.

CE QU'ON GARDE

La réputation et le génie de Cicéron peuvent être rapprochés sous l'idée de crédit. En revanche, remplacer son nom par je ferait passer cet avantage à Fontenelle.

Les deux publics restent nécessaires pour comprendre le milieu recherché. Une simple formule comme tout le monde ne restitue pas toujours la tension entre savants et gens du monde.

On garde la concession et les attributions. On peut alléger les développements, non décider d'avance que toute remarque d'humeur ne porte aucune idée.

Exercice long. La préface entière sert ici d'entraînement complémentaire. Ancienne et plus longue que le format actuel, elle ne simule pas un sujet officiel. Le corrigé de la page 57 conserve son je.

MÉTHODE

Marquer les voix avant de compter

SOULIGNEZ les paroles de l'auteur, les paroles citées et les objections rapportées. Une couleur aide à voir ; elle ne remplace pas l'analyse des sujets et des verbes.

Réduisez chaque mouvement, puis rétablissez ses liens avec

le suivant. Les termes peuvent changer si l'opposition, la concession et le degré de certitude demeurent.

Notre convention d'atelier. Ici, un mot est une suite entre blancs contenant une lettre ; apostrophe et trait d'union ne séparent pas. La

préface compte 1 078 mots après réunion de la lettrine J E en Je. Quart : 269,5 ; fourchette entière : 243-296. C'est une convention pédagogique déclarée, pas une règle universelle de l'examen.

L'exercice. Réduisez la préface entière dans cette fourchette. Retrouvez-la

dans l'édition Leroy, 1800 : de Je suis à-peu-près à dont je ne puis rendre raison. Le paragraphe sur Cicéron sert à préparer le geste. Pour le bac, suivez les nombres et les repères demandés sur le sujet. Source officielle : BO spécial du 31 juillet 2020, MENE2019312N.

L'ESSENTIEL

Une contraction peut respecter la longueur demandée, tenir dans la bonne fourchette et pourtant trahir celui qui parle

Un exemple fautif, sa réparation et le corrigé de l'exercice long : le nombre de mots et la fidélité sont deux contrôles distincts.

LE PRONOM QUI DÉPLACE L'IDÉE

Dans la préface, le crédit de Cicéron ne devient pas celui de Fontenelle. Une contraction qui commencerait par mon génie et ma réputation me garantissent le succès changerait le bénéficiaire de l'assurance.

De même, supprimer on me dit peut faire de l'objection une affirmation de l'auteur. Il faut rétablir le locuteur avant de chercher où gagner des mots.

Les symptômes orientent la relecture ; ils ne suffisent pas à juger sans la source. Un pronom absent peut être remplacé par un nom, et une attribution peut rester claire sans reprendre exactement le verbe initial.

Proposition de la rédaction, non corrigé officiel. Comparez-la à toute la préface, surtout les voix et la réserve sur le milieu recherché.



On rétablit les origines avant de mesurer la longueur restante.

JE suis à peu près dans le cas de Cicéron portant en latin une philosophie jusque-là grecque. On lui objectait, rapporte-t-il, que de tels livres ne serviraient à personne : ni aux amateurs de philosophie, déjà servis par les Grecs, ni aux autres, qui n'en voulaient point. Il répondait que le contraire arriverait. Il avait raison : son génie et sa réputation lui garantissaient le succès ; je n'ai pas les mêmes assurances. J'ai voulu la traiter d'une manière qui ne fût point philosophique, ni trop sèche pour les gens du monde, ni trop badine

pour les savants ; et l'on m'objecte, comme à lui, qu'il ne convient ni aux uns ni aux autres. Je n'ai garde de répondre ce qu'il répondit : à chercher un milieu, je l'ai peut-être manqué ; les milieux sont difficiles à tenir.

Que les lecteurs déjà instruits n'attendent ici qu'un divertissement, et les autres, l'instruction et le divertissement ensemble. La matière est des plus propres à piquer la curiosité, sans que personne soit tenu d'y perdre ses pensées.

J'y ai mis une femme qu'on instruit, pour encourager les dames :

cette marquise ne conçoit que ce qu'elle ne peut se dispenser de concevoir, et ne s'applique pas plus qu'à suivre l'intrigue d'un roman. Il est vrai que ces idées leur sont moins familières ; elles n'en sont pas plus obscures.

J'ai employé de vrais raisonnements, que le sujet rend rians, et emprunté ailleurs des ornements, comme Virgile et Ovide, mais avec ménagement. Enfin je n'ai rien voulu d'entièrement chimérique sur les habitants des mondes : le vrai et le faux s'y mêlent, mais restent aisés à distinguer, et je ne justifie pas ce mélange.

EN BREF

Le total

Le corrigé compte 271 mots selon la convention de la page 56. Il entre dans la fourchette 243-296.

Deux objections

On lui objectait, puis l'on m'objecte : Cicéron et Fontenelle ne reçoivent pas la même phrase au même moment.

Une réponse refusée

Je n'ai garde de répondre garde l'écart entre les deux auteurs.

La concession

Peut-être maintient une possibilité. L'ôter produirait une certitude absente de la source.

La première personne

Le corrigé garde le je de la préface. Il ne la présente pas comme un commentaire extérieur.

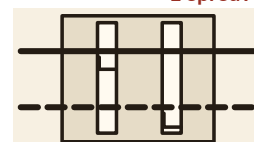
Ce qui est condensé

Des développements et des exemples ; leurs fonctions doivent rester lisibles.

Recompter

Réparez d'abord le sens. Vérifiez ensuite le total de la version effectivement rendue.

L'épreuve



Deux parcours encore lisibles.

Le sujet fixe ses bornes et peut demander des repères tous les 50 mots. Suivez sa consigne, pas nos chiffres.

MÉTHODE

Réparer sans protéger un mauvais total

RELEVEZ les sujets des verbes de parole. Comparez les attributions à la source, rétablissez les relations perdues, puis recomptez. Un nombre juste ne protège pas un sens faux.

Le même passage, trois états. Fautif : j'ai raison, mon génie garantit le

succès ; le livre ne convient à personne. La première assurance a changé de propriétaire ; l'objection est devenue thèse. **Raccourci** : mon succès est assuré, mon livre inutile. La phrase est plus brève, pas plus fidèle : compter n'a réparé aucune attribution. **Réparé** :

Cicéron pouvait compter sur son crédit ; moi, je n'ose pas écartier l'objection : en cherchant un milieu, je l'ai peut-être manqué. Ces formulations de démonstration ne sont ni des citations ni des copies d'élèves.

Le degré de certitude compte aussi. À propos

d'Ovide, apparemment marque une conjecture (§9). Écrire je suppose qu'il voulait éviter l'ennui la conserve ; écrire je rappelle sa raison la transforme en savoir. L'attribution et le degré sont à contrôler ensemble.

ÉDITORIAL

Peut-on croire une promesse ?



Madame Josserand veut marier sa fille Berthe. Dans *Pot-Bouille*, le roman de Zola, elle promet une dot de cinquante mille francs : de l'argent apporté par la famille au mariage. Mais le père ne sait pas où le trouver.

L'argent manque. Pourtant, on prépare déjà le mariage en comptant sur lui. Les autres prennent donc une décision à partir d'une promesse. Que se passera-t-il si elle n'est pas tenue ?

Un camarade promet de faire sa part d'un travail en groupe. Tu lui fais confiance et tu prépares la tienne. S'il ne fait rien, tu en subis aussi les conséquences. Sa promesse a changé ce que tu faisais.

Faut-il alors ne croire personne ? Pour agir ensemble, nous avons besoin de confiance. Mais nous pouvons nous demander : cette personne a-t-elle tenu parole auparavant ? Peut-elle faire ce qu'elle annonce ? Et si elle échoue, qui en paiera le prix ?

Zola nous aide à poser ces questions en racontant un mariage. Pas besoin d'avoir lu le numéro précédent : les pages élèves présentent les situations, les pages parents aident à en parler. Puis chacun peut aller plus loin. Notre point de départ tient en une question : qu'est-ce qui nous donne raison de croire quelqu'un ?

Patrick Levieux

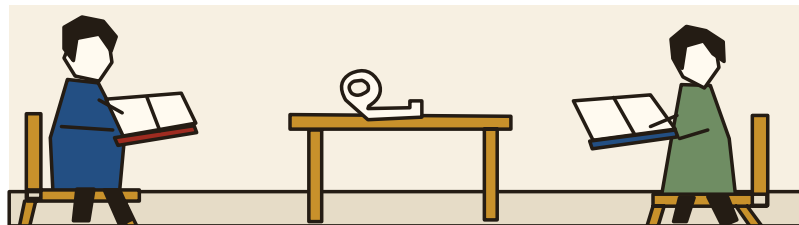
directeur de la publication

À écouter • Pot-Bouille et le mariage

Se marier : une promesse, un piège ?

Chez Zola comme chez Perrault, le mariage engage bien plus que des sentiments.

Dans *Pot-Bouille*, Madame Josserand veut assurer l'avenir de Berthe par un mariage. Mais la somme promise aux futurs époux n'est pas disponible. Pour comprendre ce que chacun espère gagner, il faut suivre les paroles de la mère, les difficultés du père et les attentes du futur mari. Que promet-on à une jeune femme quand on lui promet le bonheur ?



Une question circule entre deux livres ; leurs histoires ne se confondent pas.

À écouter. *Barbe Bleue ou la figure de l'époux monstrueux*, Le Book Club, France Culture, Marie Richeux, avec Jennifer Tamas, 1er septembre 2026, 59 minutes. Jennifer Tamas relit le conte de

Perrault en interrogeant le mariage et la domination masculine. De quoi le mari dispose-t-il ? Que risque son épouse ?

Pour prolonger. Revenez ensuite au père Josserand et à la dot, dans notre cahier,

pages 6-9. Qu'est-ce qui est annoncé ? Qu'est-ce qui est remis ? Quels personnages ne disposent pas de la même information ? La comparaison devient féconde si elle fait préciser ces différences.

Écouter l'émission • France Culture

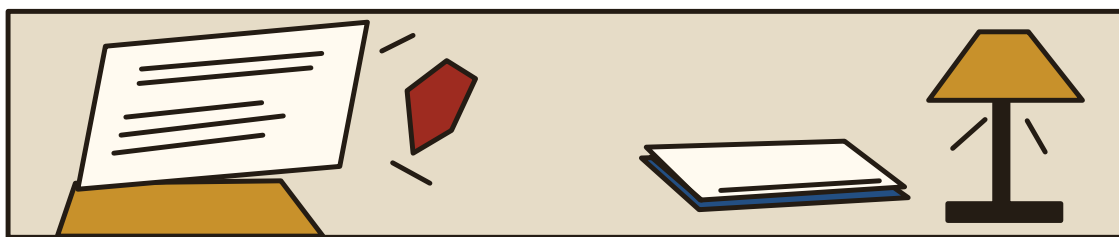
À ÉCOUTER, À VOIR

Une phrase à finir. *Lucie Rico ou l'obsession d'une phrase inachevée*, Le Book Club, France Culture, Marie Richeux, 31 août 2026, 58 minutes. Jennifer perd la touche « point » de son clavier. Finir une phrase devient une obsession. Un autre chemin vers une question que Ponge pose aussi : quand peut-on s'arrêter d'écrire ?

Écouter l'émission • France Culture

À voir dans le texte. Les reprises du *Mimosa*, pages 44-45, montrent comment une écriture se corrige. Comparez deux états et demandez ce qui a changé : un mot, l'image, le jugement ? La proximité d'un motif n'établit jamais à elle seule une filiation.

L'HUMEUR



Un grand titre ne dispense pas d'une pièce solide.

SOURCES

Éditions repérées dans les cahiers : Kunstmann 2009 ; Zola 1883 et 1868 ; La Boétie 1577 ; Fontenelle 1800 ; Graffigny 1747/1752 ; Corneille 1862 ; Musset 1884 ; Rimbaud 1919. Schwarz-Bart, Sarraute, Ponge et Dorion : témoins privés consultés, courts passages seulement.

D'un numéro à l'autre. Les angles centraux du n°1 ne sont pas reconduits : la façade de *Pot-Bouille*, l'hésitation devant la charrette ou l'affaire judiciaire de Thérèse Raquin laissent place à d'autres scènes. Les synopsis sont réécrits ; les pages de méthode réemploient explicitement des exemples du présent numéro.

La prochaine enquête. Le n°3 est prévu le vendredi 25 septembre 2026. À découvrir : Pluie et vent sur Télumée Miracle. Une nouvelle enquête, dont le sujet reste à préciser.

LIMITES

Des lectures argumentées, non des diagnostics ni des vérités uniques. Les références donnent un retour au texte ; les objections règlent la portée. L'antériorité de l'enquête sur *Pot-Bouille* n'est pas établie. Aucun scoop certifié n'est revendiqué.

Le mot restera moins grand que la preuve. Un titre peut grossir très vite ; sa preuve ne grandit pas avec lui. Nous préférons appeler enquête la lecture de *Pot-Bouille* tant que son antériorité n'est pas établie. Ce n'est pas une exclusivité certifiée. Une réserve clairement nommée permet au lecteur de discuter le résultat au bon endroit.

Lecture et publication. Retrouvez ce numéro gratuitement sur lebacparpatrick.fr/journal/ : lecture intégrale sur ordinateur ou téléphone, et PDF de 58 pages à télécharger. L'inscription à l'hebdomadaire est facultative.