

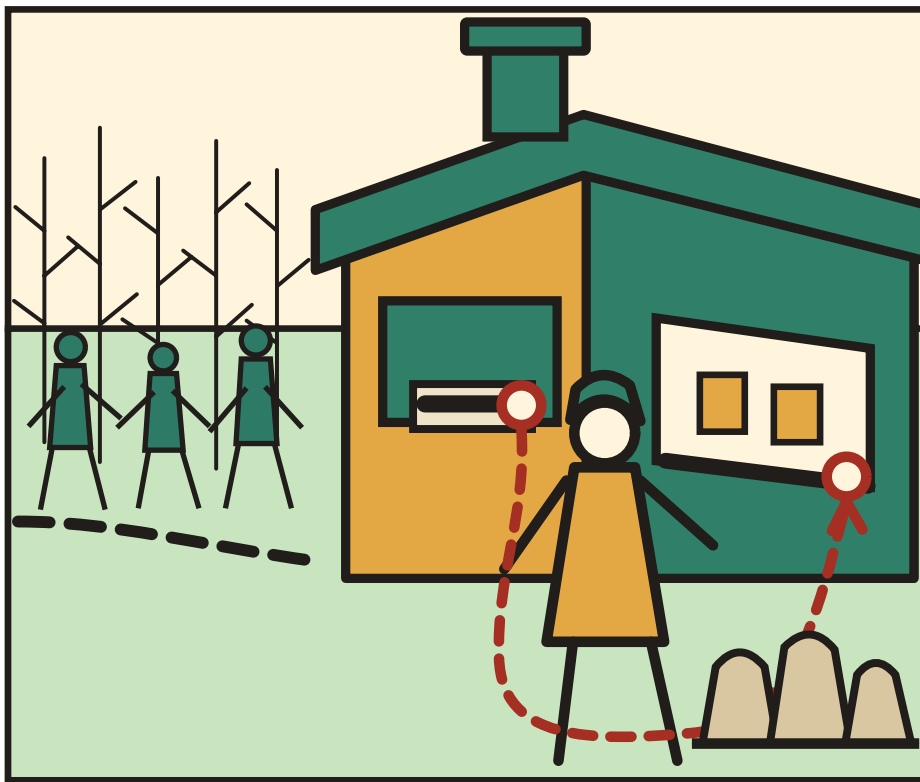
NOTRE ENQUÊTE · SIMONE SCHWARZ-BART, PLUIE ET VENT SUR TÉLUMÉE MIRACLE

Le salaire est payé, et il rentre à l'Usine le soir même

Télumée coupe la canne. Le salaire est réel, mais l'Usine fixe le prix des achats et récupère le soir l'argent versé le matin.

» page 2

Quatre mots referment le circuit de l'argent

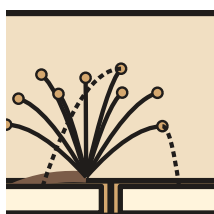
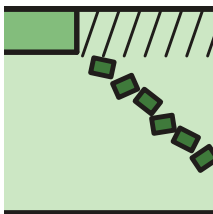


L'argent sort par le salaire et revient par le prix imposé.

Pluie et vent sur Télumée Miracle, coupe de la canne. » page 2

Cahier de Douai

Le Mal
» page 30

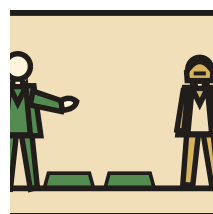


La Rage de l'expression

Le mimosa repris
» page 34

Mes forêts

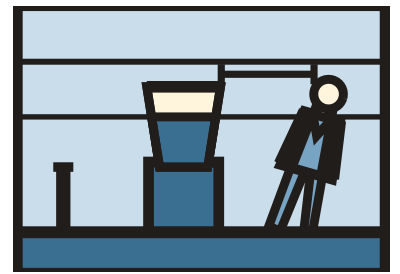
Bourrasques
» page 38



Le Chevalier de la charrette
Le prologue
» page 42

La coutume fait obéir
sans qu'on sente
la contrainte

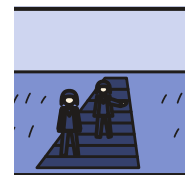
Étienne de La Boétie



La règle devient habitude.

» page 6

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO



Entretiens
sur la pluralité
des mondes

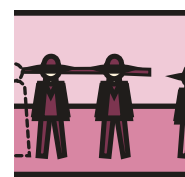
Comprendre
une éclipse

» page 10

Lettres
d'une Péruvienne

La séparation
à la fenêtre

» page 14



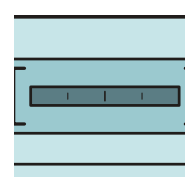
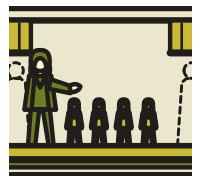
Le menteur

Clarice mène
l'enquête

» page 18

On ne badine pas
avec l'amour
Le Baron organise
les retrouvailles

» page 22



Pour un oui
ou pour un non
Les derniers mots
du conflit

» page 26

À imprimer, si vous en avez envie · PDF A4

REPÈRES

Le parcours

« Tisser les mémoires, habiter le monde ». Attends-toi à des sujets sur ce qu'un groupe transmet, sur ce qu'il donne comme force et sur ce qu'il ne répare pas.

1972

le roman paraît. Il confie à Télumée le récit d'une lignée guadeloupéenne issue de l'après-esclavage, et c'est elle, âgée, qui choisit l'ordre du récit.

Où l'on est

Télumée, devenue coupeuse de canne, travaille aux côtés d'Olympe, dans le rythme de l'Usine ; coutelas, piquants, fatigue, rhum et chansons collectives.



Ce qu'on récolte coupe la main qui le récolte.

« cent coutelas »

le singulier rassemble cent corps en un seul mouvement. Le collectif précède l'individu, et l'Usine compte ce collectif comme une seule machine.

« éclats de verre »

la matière blesse, et le texte nomme les parties du corps touchées. L'exploitation ne s'énonce pas, elle se localise.

« prix obligatoire »

le lieu de la dépense est imposé, et il appartient à celui qui paie. Quatre mots referment le circuit ; aucun commentaire ne les accompagne.

« notre peine à tous »

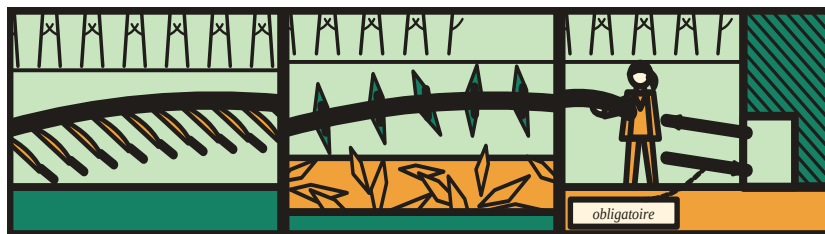
le chant partage la peine, il ne console pas. Le récit continue d'en montrer les causes, et le lendemain on coupe encore.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

Une seule phrase pour dire pourquoi le salaire ne reste pas

La question directrice du passage est mécanique : comment une longue phrase fait-elle comprendre une dépendance matérielle ? Réponse : en ne s'arrêtant pas.



Cent outils décrivent une seule courbe : c'est elle qui compte, aucun d'eux. La matière entaille ce qui la coupe, et la courbe n'est pas rompue pour autant.

C'est que la phrase enchaîne. Le texte pose d'abord le geste collectif : « d'un seul mouvement de cent coutelas ». Cent outils, un mouvement ; la phrase compte les corps avant de compter l'argent. Le singulier rassemble cent travailleurs distincts en une seule opération et donne au groupe une efficacité presque mécanique ; la suite, avec les amarreuses et le train, inscrit cette coordination dans la chaîne qui livre la canne à l'Usine. Puis viennent les feuilles, « pareils à des éclats de verre » : la comparaison n'est pas décorative, elle dit que la matière coupe celui qui la coupe. Et l'énumération des parties du corps touchées interdit de tenir cette douleur à distance ; le mouvement

admiré au début se paie d'une pénétration concrète dans les peaux.

Où la phrase bascule. Elle ne bascule pas. Elle continue, et c'est l'effet cherché : les gestes, les blessures et les comptes tiennent dans la même respiration. La liste des produits suit celle des gestes, et l'Usine est nommée deux fois dans le même souffle, comme propriétaire du produit et comme autorité du prix : « sucre brut de l'Usine au prix obligatoire de l'Usine ». Quand arrive « au prix obligatoire de l'Usine », le lecteur a déjà parcouru le travail ; il reçoit le prix comme la suite naturelle du geste, non comme une révélation.

Ce que le chant en fait. La phrase a une suite, et la suite ne répare rien.

« notre peine à tous tombait dans la chanson » : le possessif et « à tous » rassemblent une souffrance jusque-là éprouvée dans chaque corps. Mais la chanson reçoit cette peine sans la faire disparaître, et le travail recommence le lendemain. Le parcours le dit : le chant partage une peine dont le récit continue de montrer les causes.

Ce qu'on peut en conclure, et pas davantage. On peut dire que la construction de la phrase rend la dépendance sensible avant de la nommer. On ne peut pas dire que le texte dénonce : il décrit un circuit et laisse le lecteur le refermer. L'adjectif « obligatoire » fait tout le travail, et il est posé sans commentaire.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA PREUVE

« sucre brut de l'Usine au prix obligatoire de l'Usine ». Trois mots portent la contrainte : *prix*, *obligatoire*, *Usine*. Retirez l'un des trois, le circuit s'ouvre. Sans *obligatoire*, il reste un commerce ; sans *Usine*, il reste un prix qu'on discute ; sans *prix*, il reste une marchandise. Et le nom revient deux fois dans la même phrase ; l'Usine vend le sucre, l'Usine fixe le prix : le salaire retourne à celui qui l'a versé. Sur la copie : les mots exacts entre guillemets, la cote, puis une phrase sur la répétition du nom. C'est la preuve la plus courte du passage, et la plus difficile à contester, parce qu'elle ne demande aucune interprétation pour être lue : le nom est là, deux fois.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE GESTE

Le geste à retenir

QUAND une phrase est longue, demandez ce qu'elle refuse d'interrompre. Ici, elle refuse de séparer le travail du prix. C'est la question à poser avant toute autre, parce qu'elle vous donne le plan : ce que la phrase enchaîne, dans l'ordre où

elle l'enchaîne. À l'oral, l'ordre est le même que sur la page ; situez la scène, lisez une citation courte, décrivez sa forme, et formulez seulement ensuite l'interprétation. La forme d'abord : un singulier pour cent outils, une comparaison pour des

feuilles, un nom répété deux fois pour une Usine. L'interprétation vient après, et elle tient en peu de mots. Un piège, signalé par la page du site : écrire que Schwarz-Bart dénonce l'exploitation. La formulation qui tient est plus précise ; le texte localise la douleur

dans des parties du corps et ferme le circuit de l'argent. Vous n'avez rien perdu de la force du passage ; vous avez dit ce qu'il fait.

Si l'interprétation oblige à inverser deux cases, elle ne suit plus la phrase ; reprenez alors les mots exacts avant de conclure.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

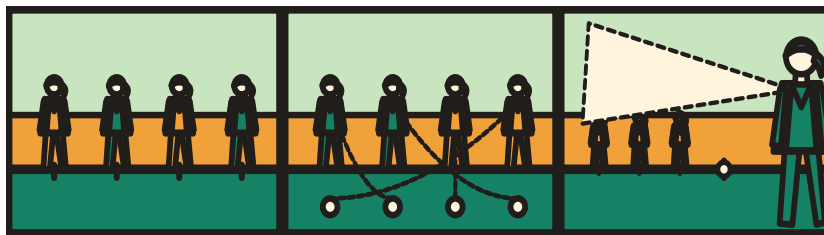
Le coin des parents

Télumée coupe la canne avec cent autres ; le soir, la peine de tous passe dans une chanson.

POUR SITUER

Ce que votre enfant doit savoir faire : situer un passage dans la vie de Télumée, repérer qui parle, et distinguer ce que le texte montre de ce qu'il laisse conclure. C'est tout, et c'est déjà beaucoup. *Situer*, c'est dire où l'on est ; aux cannes avec Olympe, dans l'allée de Belle-Feuille, au Bourg un dimanche matin. *Repérer qui parle*, c'est ne pas confondre la vieille femme qui raconte et la jeune femme qu'elle raconte, ni Olympe qui crie et Amboise qui appelle. *Distinguer*, c'est la partie qui compte : le texte dit « au prix obligatoire de l'Usine », il ne dit pas « c'est injuste ». Le mot *injuste* est une conclusion ; elle appartient au lecteur, et la copie doit montrer d'où elle vient.

› Lire sur lebacparpatrick.fr



Quatre vies se rangent dans l'ordre où elles ont eu lieu, et cet ordre n'est pas encore un récit.

PLUIE et vent sur Télumée Miracle suit une *lignée* : quatre générations de femmes Lougandor, en Guadeloupe. C'est le récit d'une femme âgée qui raconte sa vie et celle des siennes, et qui a choisi l'ordre dans lequel elle la raconte.

Ce que la classe en fait. Le roman a paru en 1972. Il est au programme dans l'objet d'étude « Le roman et le récit du Moyen Âge au XXI^e siècle », avec un parcours qui a un titre et que votre enfant doit connaître : « Tisser les mémoires, habiter le monde ». Deux mots pour un parent : *lignée*, parce que le livre transmet des gestes de mère en fille ; *après-esclavage*, parce que l'esclavage est fini et

que ses formes continuent.

Les deux scènes de la semaine. Cette semaine, la classe travaille deux passages que le site explique. Dans le premier, Télumée coupe la canne avec cent autres. Les piquants blessent. L'Usine achète le sucre au prix qu'elle fixe, et l'argent qu'elle verse lui revient. Le soir, la peine de tous passe dans une chanson. Le dimanche, un homme, Amboise, appelle Télumée par son prénom et lui demande ce qu'elle fait de sa vie. Dans le second, plus tôt dans le livre, Télumée va se faire embaucher comme servante dans une grande maison, à Belle-Feuille. La maîtresse l'interroge sur ce qu'elle sait faire,

sur un ton qui minimise la réponse avant même qu'elle vienne. Télumée répond en trois mots : « Je sais tout faire. »

Ce qu'on lui demande. Pas de résumer. L'épreuve orale s'appelle une explication linéaire : on situe le passage dans le livre, on le suit dans l'ordre, en trois mouvements, et l'on contrôle chaque idée sur une citation courte, recopiée exactement. Le site dit les idées avec des mots simples, que vous pouvez retenir : le travail use les corps et enferme l'argent ; la force ne supprime pas l'usure ; on peut être entourée et seule. Si votre enfant sait dire cela, avec deux citations qu'il sait retrouver, il tient l'essentiel.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

À TABLE

Le moment

à quel moment de sa vie Télumée en est-elle ? Aux cannes, avec Olympe, ou à Belle-Feuille, chez Madame Desaragne ; la réponse situe tout le reste.

La voix

qui raconte, elle jeune ou elle vieille ? Les deux : c'est la vieille qui parle, et c'est elle qui choisit l'ordre. Votre enfant doit pouvoir le dire en une phrase.

Le silence du texte

qu'est-ce que le texte ne dit pas ? La troisième est celle qui rapporte des points. Le texte ne dit ni « injuste », ni « résignée », ni « méchante ».



Un passage n'est pas un texte entier : c'est un segment repéré dans une durée.

La phrase longue

pourquoi la phrase des cannes est-elle si longue ? Une seule réponse recevable : parce qu'elle refuse de séparer le travail du prix.

Le chant

la chanson console-t-elle ? Non. Elle reçoit la peine, elle ne la supprime pas ; et le lendemain, on coupe encore. Le mot du texte est « tombait ».

Le mot exact

quel mot fait tout ? « obligatoire ». Un mot, sa cote, la phrase qui l'entoure : c'est ce que le jury attend, et c'est court.

La bonne formule

si votre enfant dit « l'auteure dénonce », proposez-lui mieux ; le texte localise la douleur dans le corps et ferme le circuit de l'argent.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle Pluie et vent sur Télumée Miracle ?

LE roman suit quatre générations de femmes Lougandor, en Guadeloupe. Télumée, devenue vieille, raconte celles qui l'ont précédée puis reprend sa propre vie depuis l'enfance. Elle apprend auprès de sa grand-mère Toussine, dite Reine Sans Nom, une manière de tenir debout quand le malheur revient.

Jeune fille, Télumée

quitte son village pour travailler comme domestique à Belle-Feuille. Elle y découvre la domination sociale et raciale, mais aussi la force d'une réponse qui ne se laisse pas réduire. Revenue parmi les siens, elle aime Élie ; leur histoire devient violente et la laisse meurtrie.

Plus tard, elle partage la vie d'Amboise. Tous deux

travaillent dans les champs de canne, sous la loi de l'Usine qui use les corps et reprend l'argent qu'elle verse. La répression tue Amboise. Télumée traverse encore cette perte sans prétendre l'effacer.

Le livre ne raconte ainsi pas une victoire facile. Il montre comment une mémoire, des gestes et des paroles passent d'une femme à l'autre. Habiter le

monde, pour Télumée, consiste à recevoir cet héritage puis à trouver sa propre façon de durer. La dernière force du récit vient de cette voix rétrospective : Télumée ne transforme pas ses pertes en leçon facile, elle les replace dans une lignée. Le roman s'achève ainsi moins sur une réparation que sur une transmission consciente de ce qui a permis de vivre.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ENQUÊTE

L'embauche est un entretien, et c'est aussi un classement

Télumée va servir à Belle-Feuille pour gagner de quoi vivre. Le trajet est court ; il traverse deux conditions. D'un côté les cannes brûlées, de l'autre la fraîcheur d'une demeure.

L E parcours pose la question sans détour : comment l'espace et la conversation attribuent-ils une place sociale ?

Le thème s'intitule « Le travail entre dans l'ordre colonial », et son sous-titre dit tout le trajet : le même chemin traverse deux conditions de vie. Le contraste entre les cannes brûlées et la fraîcheur de la demeure rend l'inégalité sensible avant qu'un mot soit prononcé. L'espace classe, et il classe en silence ; la conversation reprendra le travail commencé par le lieu. Entre les deux, le texte donne deux notations sur le corps de celle qui marche, et ce sont elles qui font le lien.

La conversation d'embauche fait le travail que l'espace a commencé. Madame Desaragne interroge les compétences « sur un ton qui les minimise d'avance » ; la formule du

parcours est exacte : d'avance. La réponse de Télumée tient en trois mots : « Je sais tout faire ». Elle répond à la question posée ; elle ne répond pas au ton. C'est là que se joue le classement : la compétence est affirmée, la place est attribuée ailleurs.

Le ton, puis la norme. Le parcours dit de cette réponse que sa brièveté affirme une capacité sans accepter le soupçon qui l'encadre. Mais Madame Desaragne ne s'en tient pas au ton. Elle précise ce qu'elle appelle cuisiner, et la précision se fait par une négation : « pas lâcher un morceau de fruit à pain ». Le parcours commente ; la négation déprécie une pratique familière pour imposer sa propre norme. La maîtresse ne demande pas si Télumée sait cuisiner : elle définit ce que cuisiner veut dire chez elle, et la définition exclut

d'avance la cuisine de Télumée. La compétence a été affirmée ; la norme est déplacée. C'est le second classement, et il est plus fin : il ne dit pas *tu ne sais pas*, il dit *ce que tu sais ne compte pas ici*.

Deux notations sur le corps. Deux notations encadrent la scène. Avant : « ma peine pliée en deux, au fond de moi » ; ce qu'elle porte et ne montre pas. Le parcours y voit un bagage intérieur, rangé pour pouvoir avancer ; pliée en deux est un geste de rangement, et la peine est traitée comme un objet qu'on emporte. Et « un pas retenu malgré moi, contrôlé » : le corps obéit avant qu'on le lui demande. La contrainte agit sur la marche avant même une parole de l'employeuse. Après : « pas lâcher un morceau de fruit à pain », où la mesquinerie devient une donnée de l'emploi.

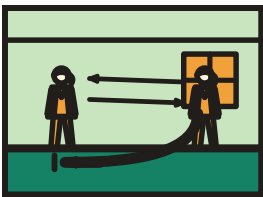
Le même ordre, deux visages. Le

rapprochement avec la page des cannes s'impose. Aux cannes, l'Usine fixe le prix de ce qu'elle a payé ; à Belle-Feuille, la maîtresse fixe le sens de ce qu'on sait faire. Dans les deux cas, le travail existe, il est réel, et dans les deux cas, ce qui est imposé n'est pas le travail lui-même, mais la règle qui décide de ce qu'il vaut. C'est en cela que le travail « entre dans l'ordre colonial » : non par la force, mais par la définition.

Aucune de ces opérations n'abolit la réponse de Télumée ; au contraire, « Je sais tout faire » demeure dans la page comme une affirmation entière que le classement ne réussit pas à effacer. Le rapprochement avec les cannes devient alors précis : là-bas le prix est fixé, ici la définition du travail l'est, et dans les deux cas la règle vient après le travail réel.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

› Lire sur lebacparpatrick.fr



La question reçoit sa réponse entière ; ce qui assigne la place n'emprunte pas le même chemin.



Le morceau est détaché et retenu : il ne change pas de propriétaire.



Le sol de la demeure passe sous le champ brûlé : la place est attribuée avant la porte.

SUR LE SITE

› Le parcours thématique du dossier Schwarz-Bart, dont ce thème est tiré.
lebacparpatrick.fr

› « Le regard des maîtres et la riposte de Télumée » : la scène de Belle-Feuille expliquée pas à pas.
lebacparpatrick.fr

› Une banque de trente questions sur le roman, à éprouver sur cette scène.
lebacparpatrick.fr

LA LIMITE

O N peut dire que la scène montre une domination qui passe par le ton et par l'espace. On ne peut pas dire que Télumée est humiliée sans réagir : « Je sais tout faire » est une réponse, pas une soumission. Le texte tient les deux et ne tranche pas.

Pourquoi la première affirmation tient : le parcours relève le ton qui minimise d'avance et la négation qui impose une norme ; deux faits de langage, vérifiables sur les extraits du parcours. Pourquoi la seconde ne tient pas : la réponse existe, elle est brève, et sa brièveté est un choix. On ne peut pas non plus faire dire au texte que Télumée est résignée, ni que Madame Desaragne est cruelle ; le passage donne un ton et une

négation, il ne donne pas une psychologie. Sur la copie, le geste sûr est de citer les trois mots, avec leur cote, et d'écrire ce qu'ils font : ils répondent à la question, pas au ton. Toute phrase qui commence par « Télumée ressent » ajoute au texte, et le jury le voit. Le parcours lui-même s'en tient à ce vocabulaire ; un ton, une négation, une brièveté ; et c'est ce vocabulaire-là qui rapporte.

Ils répondent à la question, conservent la compétence et empêchent de réduire la scène à une humiliation sans réplique. Pour éprouver une phrase de commentaire, remplacez le verbe psychologique par un fait de langue : au lieu de « Télumée se sent

inférieure », écrivez que sa réponse brève ne reprend pas le ton qui la rabaisse. La seconde phrase se vérifie, la première invente un sentiment.

Ce que la copie doit conserver. La copie peut suivre le trajet, citer le ton qui minimise, relever la négation et montrer comment une définition sociale est imposée. Elle doit ensuite rappeler que la réponse existe et que cette existence borne le pouvoir du classement.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. Le passage ne dit ni ce que Madame Desaragne pense de Télumée, ni ce que Télumée éprouve en entrant. Il ne permet pas davantage de transformer une norme culinaire en portrait complet d'une personne.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE DOSSIER

Ce que le regard des maîtres fait au corps de celle qui sert

La scène de Belle-Feuille a une suite, et le parcours la rattache au regard des maîtres. Le passage de l'embauche et celui du regard forment un même mouvement : on est d'abord classé par une conversation, puis tenu par un regard.

NOUS nous en tenons ici à ce que le texte de l'embauche établit seul, la page qui explique le second passage étant en cours de vérification à la maison.

Il établit déjà beaucoup, à condition de lire le corps avant les paroles : deux des quatre citations du parcours, sous la même cote, ne contiennent aucune parole ; elles décrivent une femme qui marche. C'est par là que nous entrons. Une contre-épreuve viendra de la page des cannes, ouverte en page 2 : le même corps, quand c'est le travail et non le regard qui le tient.

Le détail qui organise tout est antérieur à la scène : « un pas retenu *malgré moi*, contrôlé ». *Malgré moi* ; le contrôle a été intériorisé avant d'être exercé. C'est la différence entre obéir et avoir appris à obéir, et c'est ce que le roman donne à voir sans jamais

l'expliquer.

Deux participes, aucun agent. *Retenu, contrôlé* : deux participes passés, et personne pour les porter. Qui retient le pas ? Pas Télumée, puisque c'est *malgré* elle. Pas Madame Desaragne, qui n'a pas encore parlé ; le parcours le note : la contrainte agit sur la marche avant même une parole de l'employeuse. On ne peut pas dire qui commande ; on peut dire que la commande est passée, et qu'elle est passée dans le corps. Juste avant, l'autre notation prépare celle-ci : « ma peine pliée en deux, au fond de moi ». Le parcours y lit une peine devenue bagage intérieur, rangé pour pouvoir avancer. Le pas qui se retient tout seul est la suite de ce pli : le corps a appris à ne pas déborder.

Puis la parole, et la norme. Quand la conversation commence,

le corps a déjà répondu. C'est pourquoi « Je sais tout faire. » est si court : la place est prise, et la phrase affirme une capacité sans ramasser le soupçon qui l'entoure. Et quand Madame Desaragne précise ce qu'elle appelle cuisiner ; « pas lâcher un morceau de fruit à pain » ; elle fait sur le savoir ce que l'allée a fait sur la marche. Le parcours conclut, et la conclusion vaut pour le corps comme pour la parole : la domination se lit dans la façon d'occuper un lieu et de définir le travail d'autrui.

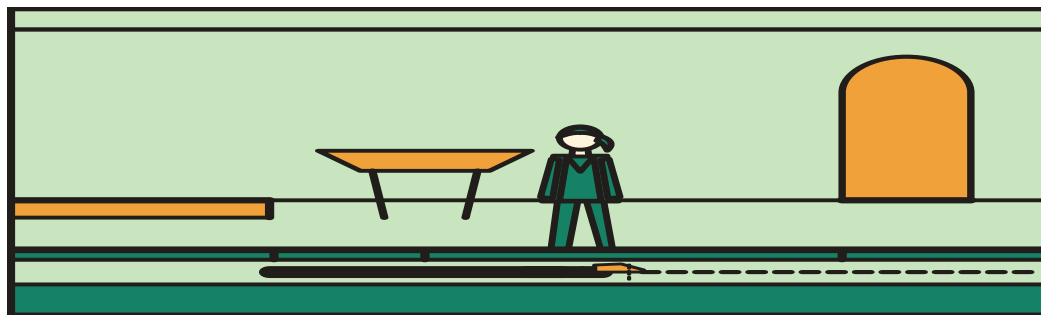
La contre-épreuve des cannes. Sur la page de l'explication 9, le corps est tenu par le travail, non par un regard. « les poignets de petite mère Victoire, ceux qu'elle avait mis au bout de mes bras, étaient de fer » : la force vient de la mère, et la filiation est physique. Mais le même passage donne la

crainte qui vient avec : « je me changerais en bête », au conditionnel ; ce que la répétition du travail pourrait faire d'elle. À Belle-Feuille, le corps se retient ; aux cannes, il se durcit. Dans les deux cas, ce qu'on lui fait précède ce qu'on lui dit, et Télumée en rend compte sans se plaindre : *malgré moi* d'un côté, un conditionnel de l'autre. Le corps de celle qui sert enregistre l'ordre avant la parole, et il le garde.

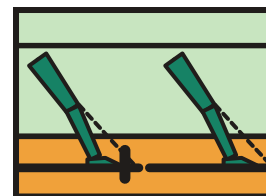
Un point de plus pour éprouver la lecture. Le groupe « *malgré moi* » ne décrit pas une faiblesse : il retire au sujet la maîtrise du geste au moment même où le corps exécute ce geste. La scène des cannes sert de contre-épreuve : le corps y acquiert une force héritée, tandis qu'à Belle-Feuille il réduit son mouvement avant même d'être regardé.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

› Lire sur lebacparpatrick.fr



Le corps s'arrête au seul endroit du sol où rien n'est posé.



Le même arrêt se produit avec la marque et sans elle : l'un obéit, l'autre a appris.



Ce qui arrête le geste est porté par le membre qui l'exécute.

LA LIMITE

LE texte ne fournit ni la pensée de Madame Desaragne, ni celle de Télumée au moment du pas retenu. Toute lecture qui attribue une intention à l'une ou un sentiment à l'autre ajoute au texte. Ce qui est établi : un pas se retient tout seul.

Ce qui est établi se vérifie sur les mots : deux participes sans agent, un *malgré moi* qui retire le sujet, une peine *pliée* ; trois faits de langue, dans le même extrait. Ce qui serait ajouté se reconnaît à sa forme : « Madame Desaragne veut l'intimider », « Télumée a peur », « elle se sent inférieure ». Aucune de ces phrases n'a d'appui dans le texte, et chacune remplace un fait de langue par un motif. Même

prudence sur la page des cannes : le site range parmi les erreurs rédhibitoires l'idée que Télumée accepte sa place, parce que le conditionnel « je me changerais en bête » contredit cette acception. Ici, c'est *malgré moi* qui joue ce rôle : il empêche de dire qu'elle consent, sans permettre de dire qu'elle refuse. La copie qui tient s'en tient là ; le corps a enregistré une règle, et le texte ne dit pas ce que Télumée en pense.

Le test décisif. La preuve est entièrement grammaticale : deux participes, aucun complément d'agent, puis « *malgré moi* ». Ce petit ensemble suffit à montrer un contrôle intériorisé sans reconstruire la conscience des personnages. Lisez

la phrase en supprimant « *malgré moi* » : le pas pourrait alors sembler volontaire. Rétablissez les deux mots : cette lecture devient impossible.

Ce que la copie doit conserver. La formulation solide reste attachée au visible : le corps anticipe une contrainte et réduit son propre mouvement. Elle peut être rapprochée de la peine « *pliée* », à condition de conserver la même prudence sur ce que le texte ne nomme pas.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. Rien n'autorise à écrire que Madame Desaragne a voulu produire ce pas, puisqu'elle n'a pas encore parlé. Rien n'autorise non plus à nommer peur, honte ou résignation chez Télumée.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

SUR LE SITE

› Le parcours thématique qui rattache l'embauche au regard des maîtres.

lebacparpatrick.fr

› « Le regard des maîtres et la riposte de Télumée » : l'explication linéaire d'où la notation est tirée.

lebacparpatrick.fr

› Trente questions sur le roman, pour mettre une lecture à l'épreuve.

lebacparpatrick.fr

REPÈRES

Le parcours

thème V, « Avaler le venin : la coutume fait oublier la liberté ». Sa question : « comment une habitude réussit-elle à prendre l'apparence d'un droit ? » Le passage explique pourquoi la servitude dure, non pourquoi elle a commencé.

§38, les vaincus

« au commencement l'on sert contraint et vaincu par la force ». La première génération est vaincue ; elle sait ce qu'elle a perdu, et sa servitude a une date.

§38, les nés

« ils prennent pour leur naturel l'état de leur naissance ». Les suivantes sont nées dedans. Rien à comparer, ainsi rien à regretter.



La plante n'a pas changé : c'est le fond qui a retiré le moyen de la nommer.

§39, la leçon

« de nous apprendre à avaler et à ne pas trouver amer le venin de la servitude ». La coutume enseigne ; le venin reste un venin, le goût s'en va.

§39, Mithridate

« comme on le dit de Mithridate qui s'habitua à boire du poison ». Le modèle de la coutume est un entraînement, pas une guérison.

§40, l'entretien

« le naturel, si bon soit-il, se perd s'il n'est entretenu ». La liberté n'est pas un acquis mais un soin ; l'image est celle des arbres qu'on greffe.

§55, le verdict

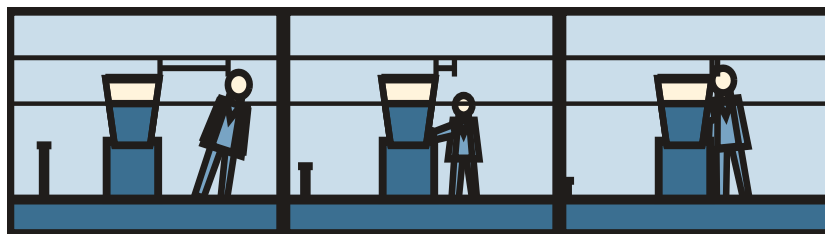
« les ans ne donnent jamais droit de mal faire ». La durée explique ; elle ne fonde aucun droit. C'est la phrase qui interdit de lire le passage comme une excuse.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

La coutume ne fait pas obéir : elle fait ne plus sentir

L'habitude fabrique l'obéissance ; le verdict du paragraphe 55 empêche d'en faire une excuse.



Le corps refuse encore, et rien dans le cadre ne le force : la contrainte est derrière lui.

C E que le texte pose d'abord. Deux états, et rien entre eux. Le premier : « au commencement l'on sert contraint et vaincu par la force » (§38). Celui-là est vaincu, et il le sait ; sa servitude a une date. Le second : « ils prennent pour leur naturel l'état de leur naissance » (§38). Entre les deux, il ne s'est produit aucun événement ; seulement des naissances. L'explication linéaire du site en donne la formule complète, modernisée : « les hommes naissant sous le joug, puis nourris et élevés dans le servage » (§38). *Nourris* : c'est le mot du titre de la page ; on ne les a pas convaincus, on les a alimentés. Le texte ne décrit pas une dégradation morale, il décrit un remplacement

de population.

Où le texte met son image. Au paragraphe 39, et le verbe qui la porte est un verbe d'enseignement : la coutume a pour effet « de nous apprendre à avaler et à ne pas trouver amer le venin de la servitude » (§39, orthographe modernisée du site). C'est le goût qui est retiré, et il est retiré par apprentissage. Suit le principe qui commande tout le mouvement : « le naturel, si bon soit-il, se perd s'il n'est entretenu » (§40). La liberté n'est ainsi pas un fonds qu'on possède : c'est un entretien. Le paragraphe le dit avec des arbres, qu'on greffe « pour porter d'autres fruits, étrangers et non les leurs, selon la façon dont on les greffe » (§40) ; et le paragraphe 41 achève par une plante :

« La plante qu'on a vue en un endroit, ailleurs on est empêché de la reconnaître » (§41). Le mot décisif est *reconnaître* : on ne perd pas la chose, on perd le pouvoir de la nommer.

Ce qu'on peut en conclure, et pas davantage. On peut dire que le texte explique une obéissance longue sans la traiter comme une lâcheté : il en donne la fabrication. On ne peut pas dire qu'il l'excuse. Le même discours tranche ailleurs, et sans appel : « les ans ne donnent jamais droit de mal faire » (§55). L'explication et le verdict sont dans le même livre, et le livre ne les confond pas.

Dire que l'habitude explique n'autorise ainsi jamais à écrire qu'elle justifie.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA PREUVE

« de nous apprendre à avaler et à ne pas trouver amer le venin de la servitude » (§39). Trois pièces : un verbe d'enseignement, un poison qui reste un poison, un goût qui disparaît. Retirez le verbe, il reste un destin ; retirez le poison, il reste une habitude sans gravité ; retirez le goût, il reste une soumission qu'on sent ; ainsi qu'on peut refuser. La phrase a un modèle, nommé juste avant : « comme on le dit de Mithridate qui s'habitua à boire du poison » (§39). Le roi n'a pas rendu le poison inoffensif ; il s'est rendu, lui, incapable d'en souffrir. La preuve tient là : la coutume est comparée à un entraînement, jamais à une guérison. Le parcours le résume d'un trait à recopier : « L'habitude change le goût, non le poison » (thème V).

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE GESTE

Le geste à retenir

QUAND un texte explique une conduite, cherchez l'endroit où il refuse de l'excuser. Ici c'est une seule phrase, très loin du mécanisme : la fabrication aux paragraphes 38 à 41, le refus au 55 ; « les ans ne donnent jamais droit de mal

faire » (§55). Dix-sept paragraphes d'écart : l'auteur ne confond pas les deux gestes.

Le piège : lire « ils prennent pour leur naturel l'état de leur naissance » (§38) et écrire que La Boétie « comprend » les peuples

Comprendre une fabrication, ce n'est pas la tenir pour légitime. Le texte garde un témoin : « il n'est pas d'héritier si prodigue et si nonchalant qui parfois ne passe les yeux sur ses registres » (§39). Qui ne vérifie plus sa liberté fait moins que lui. La phrase

n'excuse pas : elle mesure.

Le geste de copie : le mécanisme avec sa cote, puis, dans la même phrase, le verdict avec la sienne. Sans verdict, une explication passe pour une absolution.

Expliquer n'est pas excuser.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

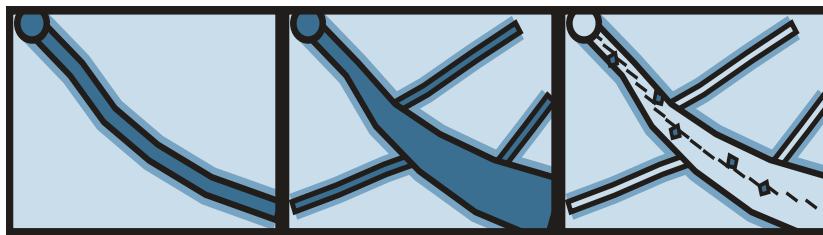
Le coin des parents

La Boétie écrit le *Discours* vers 1548, avant ses vingt ans ; il paraît en 1576, longtemps après sa mort.

POUR SITUER

Ce que votre enfant doit savoir faire : situer un paragraphe dans ce cours, dire de quoi il est la preuve, et distinguer expliquer d'excuser. Cette troisième opération est celle qui sépare une copie moyenne d'une bonne.

Le texte se lit par paragraphes numérotés : quand votre enfant dit « §39 », il ne récite pas un numéro, il nomme un lieu. Le parcours du site range ces lieux en dix thèmes ; deux nous occupent ici : « Avaler le venin : la coutume fait oublier la liberté » (V) et « Les appâts de la servitude : gouverner par les plaisirs » (VII). Chacun pose une question : « comment une habitude réussit-elle à prendre l'apparence d'un droit ? », « comment reconnaître la fonction politique d'une faveur apparemment généreuse ? »



Un seul fil part d'un seul point : la question de départ et rien d'autre.

Le *Discours de la servitude volontaire* n'a ni intrigue, ni personnages, ni fin. C'est un raisonnement suivi, et il se suit comme un cours d'eau : une source ; la question de départ, un lit principal ; le consentement, trois affluents ; l'habitude, le divertissement, l'intérêt, et l'arrêt du courant, qui est le retrait. C'est ainsi que le site le résume, et c'est la bonne image : on ne raconte pas ce texte, on le descend.

La source. Une question, posée dès le paragraphe 4 : comment « tant d'hommes, tant de bourgs, tant de villes, tant de nations supportent parfois un tyran seul » (§4).

Le lit. La réponse tient en un mot, le

consentement, donnée avant d'être démontrée : « Soyez résolu à ne plus servir, et vous voilà libres » (§20). Tout le reste explique pourquoi cette phrase, si simple, est si peu suivie : non pas que les peuples obéissent, mais *par quoi* l'obéissance tient quand la force n'y est plus.

Les trois affluents. Le premier est l'habitude : la coutume finit par « nous apprendre à avaler et à ne pas trouver amer le venin de la servitude » (§39). Le deuxième est le divertissement : les jeux et les fêtes sont « les appâts de la servitude, le prix de leur liberté, les outils de la tyrannie » (§73). Le troisième est l'intérêt : « ce sont toujours quatre ou cinq qui maintiennent le tyran » (§94). Ce

numéro s'arrête aux deux premiers affluents ; le troisième ; les complices du tyran ; a eu ses pages dans nos numéros 1 et 2.

Ce qu'on lui demande. Descendre le texte, c'est savoir dire, pour chaque paragraphe, de quel affluent il relève et de quoi il est la preuve. Situer le paragraphe 39 dans l'habitude et le 73 dans le divertissement, c'est la moitié de la note. L'autre moitié tient à une distinction que la page 6 détaille : expliquer n'est pas excuser. Le texte fait le premier geste partout, et refuse le second d'une phrase : « les ans ne donnent jamais droit de mal faire » (§55). Une bonne copie montre les deux.

La progression reste visible.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

À TABLE

La preuve

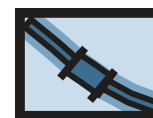
« de quoi ce paragraphe est-il la preuve ? » La réponse nomme un affluent. « Il parle de Cyrus » ? Relancez : Cyrus prouve quoi ?

Le sujet du verbe

« qui obéit dans cette phrase, et qui est nommé ? » Dans « ils prennent pour leur naturel l'état de leur naissance » (§38), ce sont les sujets qui agissent : toute la thèse.

Expliquer ou excuser

« le texte explique-t-il, ou excuse-t-il ? » Celle qui rapporte des points. On cite le mécanisme, puis le verdict : « les ans ne donnent jamais droit de mal faire » (§55).



Un paragraphe est un segment repéré dans un cours, et il se situe avant d'être lu.

Le venin

« que reste-t-il du poison ? » Tout : on apprend à « ne pas trouver amer le venin de la servitude » (§39). Le venin est intact, le goût manque.

La garnison

« pourquoi Cyrus ne laisse-t-il pas de soldats ? » Il y met autre chose : « il y établit des bordeaux, des tavernes et jeux publics » (§69).

Le cadeau

« quand un tyran distribue, que donne-t-il ? » Ce qu'il a pris : les peuples « ne faisaient que recouvrer une partie du leur » (§74).

La sortie

« où le texte dit-il comment cela s'arrête ? » Dès le paragraphe 20 : « Soyez résolu à ne plus servir, et vous voilà libres ». Le remède précède le diagnostic.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

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

La Boétie part d'une énigme : comment un homme seul peut-il commander à des villes et à des peuples entiers ? Sa réponse déplace la question. Le tyran n'est pas puissant par lui-même ; son pouvoir tient parce que beaucoup continuent à le servir.

Le texte examine d'abord l'habitude. Ceux qui naissent sous la domination

finissent par prendre pour naturel ce qu'ils n'ont jamais choisi. La coutume change leur goût, comme un poison que l'on ne trouve plus amer, sans rendre la servitude juste.

Puis viennent les plaisirs, les spectacles et les récompenses. Ils détournent de la liberté et attachent chacun au système. Enfin, une chaîne d'intérêts relie quelques

proches du tyran à d'autres dépendants : le pouvoir descend ainsi de main en main.

La sortie paraît simple et difficile à la fois : ne plus soutenir ce qui nous tient. « Soyez résolu à ne plus servir » ne raconte pas une révolution armée ; la phrase révèle que l'obéissance collective est la matière même du pouvoir et que son retrait

peut le défaire. La fin du *Discours* ne livre pourtant ni calendrier de révolte ni programme politique détaillé. Elle revient au geste le plus simple et le plus exigeant : ne plus soutenir le pouvoir qui dépend de ceux qu'il domine. Le lecteur reçoit ainsi une responsabilité, pas une recette. Cette adresse au lecteur ferme le raisonnement.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ENQUÊTE

Le tyran ne confisque pas le plaisir : il l'installe

Le parcours pose la question sans détour : à quel moment un plaisir offert par le pouvoir devient-il un instrument de domination ? Sous le thème VII, la formule est plus fine encore : « comment reconnaître la fonction politique d'une faveur apparemment généreuse ? »

» Tout tient dans *apparemment*. Le texte y répond par un exemple qui n'a rien d'un décor. Cyrus a pris la Lydie et n'y laisse pas d'armée. Il y met autre chose.

« il y établit des bordeaux, des tavernes et jeux publics » (§69). Le verbe fait tout : *établir*. On n'interdit pas, on n'occupe pas ; on installe, et ce qu'on installe travaille tout seul. Le rendement suit, dans le même paragraphe (explication linéaire 8, orthographe modernisée) : « Il se trouva si bien de cette garnison qu'il ne lui fallut plus jamais depuis tirer un coup d'épée » (§69). *Cette garnison* ; le mot militaire désigne des tavernes : la garnison la moins chère est celle que les occupés entretiennent eux-mêmes. La Boétie nomme l'opération : « cette ruse des tyrans, d'abêtir leurs sujets » (§69). La descendance vient au paragraphe

71 : « Ce que Cyrus ordonna formellement et en effet, la plupart l'ont poursuivi sous main » (§71). Cyrus était franc ; ses successeurs ont gardé la méthode et perdu la franchise.

L'oiseau et le poisson. Le paragraphe 72 donne l'image de chasse qui va avec : « nul oiseau qui se prenne mieux à la pipée » (§72) ; *se prenne* : le piège ne se referme pas, il attire, et la prise est un mouvement de la proie. La phrase continue, sur la page modernisée : « ni aucun poisson qui, par gourmandise, s'accroche plus vite » (§72). *Par gourmandise* : on ne prend pas un peuple par la faim, on le prend par l'appétit.

Trois noms pour un seul objet. Au paragraphe 73, trois appellations se suivent : « les appâts de la servitude, le prix de leur liberté, les outils de la

tyrannie » (§73). Appât, prix, outil : le même spectacle vu du côté de celui qu'on prend, du côté de l'échange, puis du côté de celui qui tient le manche. Et la formule qui donne la fonction : « pour endormir leurs sujets sous le joug » (§73). *Sous le joug* ; le sommeil ne retire pas le joug, il retire la sensation du joug. C'est exactement le mécanisme de la page précédente, mais avec une main derrière.

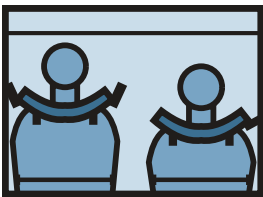
La largesse. Reste le plus retors, au paragraphe 74. Les distributions et les largesses ont l'air de générosités. Elles n'en sont pas : « ils ne faisaient que recouvrer une partie du leur » (§74). Le peuple est remercié de recevoir une fraction de ce qu'on lui a pris ; et c'est lui qui remercie. Le texte pèse l'échange : « Le plus averti de tous n'aurait pas quitté son écuille de

soupe pour recouvrer la liberté » (§74). Une écuille contre la liberté, et *le plus averti* ne bouge pas : l'intelligence n'est pas ce qui manque. Le paragraphe 75 donne la règle de sensibilité de ce peuple repu : « au plaisir qu'il ne peut honnêtement recevoir, il est tout ouvert ; au tort, insensible » (§75). Ouvert d'un côté, fermé de l'autre : le divertissement ne rend pas aveugle, il déplace l'endroit où l'on sent.

Un point de plus pour éprouver la lecture. Le verbe « établit » donne au plaisir une adresse, une organisation et une durée ; il ne décrit pas une foule qui se divertit spontanément. La comparaison avec la garnison mesure ensuite le rendement politique du dispositif : ce qui paraît léger accomplit un travail de surveillance à moindre coût.

» Lire sur lebacparpatrick.fr

» Lire sur lebacparpatrick.fr



Le poids est le même aux deux : ce qui a disparu est ce qui le sentait.



La part rendue est plus petite que le creux dont elle vient.

SUR LE SITE

» « VII Les appâts de la servitude : gouverner par les plaisirs » ; la suite exacte de cet article.

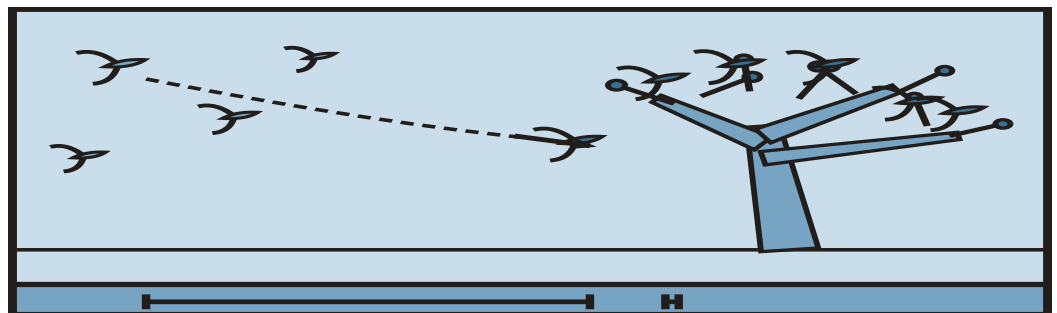
lebacparpatrick.fr

» Un sujet traité en entier : « les divertissements suffisent-ils à expliquer l'obéissance des peuples ? »

lebacparpatrick.fr

» Le sujet qui pose exactement ce partage : « les divertissements suffisent-ils à expliquer l'obéissance des peuples ? »

lebacparpatrick.fr



Rien ne s'est refermé : tout le déplacement a été fait par ce qui est pris.

LA LIMITE

ON peut dire que le texte décrit un gouvernement par le plaisir, et qu'il en donne le rendement : moins cher qu'une garnison. On ne peut pas dire que tout plaisir soit un piège. Le partage passe entre le divertissement librement choisi et l'agrément organisé pour acheter l'obéissance. Le critère n'est ainsi pas le plaisir : c'est qui l'installe, et à quel *prix* il est repris.

Le texte fournit les deux mesures. La première est le verbe *établir* (§69) : il faut une main qui installe, et c'est celle du pouvoir ; une fête de village n'a pas de Cyrus. La seconde est le mot *prix* : les jeux sont « le *prix* de leur liberté » (§73), la largesse ne rend « qu'une partie du leur » (§74).

Un plaisir payé avec ce qu'on a perdu entre tout entier dans le texte ; un plaisir qui ne coûte rien n'y entre pas. Le parcours le dit en une phrase : « La largesse rend une part de ce qu'elle a pris » (thème VII).

Une copie peut ainsi écrire que La Boétie décrit une technique, en nommer les pièces et en donner le coût. Elle ne peut pas écrire qu'il condamne les jeux ou les fêtes : il condamne leur emploi, et l'emploi a un sujet. Enlever le sujet du verbe transforme une analyse politique en sermon moral.

Le test décisif. La suite verbale est nette : le tyran « établit » des lieux, puis se trouve bien de cette « garnison ». L'initiative et le bénéfice appartiennent au pouvoir ; le plaisir

n'est pas condamné en lui-même. Demandez qui choisit le lieu, qui l'organise et qui tire avantage de l'assoupissement produit. Si ces trois réponses désignent la même puissance, l'emploi politique est établi sans transformer les participants en êtres incapables de choisir.

Ce que la copie doit conserver. Une bonne copie nomme ainsi le dispositif, cite son coût comparé et réserve son jugement moral.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. Le passage ne fournit aucune théorie générale des fêtes, des tavernes ou des jeux. Il ne permet ni de mépriser ceux qui s'y rendent, ni d'affirmer que chaque plaisir public fabrique nécessairement l'obéissance.

» Lire sur lebacparpatrick.fr

LE DOSSIER

La même main qui donne les jeux se met un masque

Le divertissement occupe le regard. La suite du même mouvement s'occupe de ce que le regard ne doit pas atteindre.

Le parcours l'énonce d'une phrase qu'il faut garder : le masque n'ajoute aucune force au corps qu'il cache, il agrandit seulement la distance. Son thème VIII s'intitule « Mettre le pouvoir en mystère », et sa phrase-clé retourne déjà la scène : « Le mystère grandit dans les paroles de ceux qui y croient ». Ce n'est pas le pouvoir qui fabrique son mystère ; ce sont ceux qui en parlent.

Trois exemples, un seul mécanisme. Mais d'abord le passage de l'un à l'autre, que le sujet de dissertation du site fait apparaître : avant de se masquer, le pouvoir emprunte des titres et des mots. Les empereurs, note le texte, comptent que le peuple se fiera davantage à eux « comme s'il devait en entendre le nom sans en sentir les effets » (§79) : un titre s'entend, il ne se sent pas, et c'est tout son

avantage. Puis vient le langage : certains ne font rien « sans le faire précéder de quelque joli propos sur le bien commun et le soulagement public » (§80). *Joli propos* ; le texte ne discute pas le bien commun, il note qu'on le met devant. C'est le premier garde-corps ; la religion sera le dernier.

L'invisible. D'abord l'invisibilité : les sujets « craignoient tous à crédit un que personne n'avait vu » (§81). *À crédit* ; la crainte est avancée avant d'être due, puisqu'il n'y a rien eu à voir. La question du parcours vaut ici mot pour mot : « pourquoi l'impossibilité de vérifier peut-elle accroître la puissance d'un récit ? » Parce qu'un récit qu'on ne peut pas vérifier ne peut pas non plus être démenti : la distance protège le mensonge mieux qu'un mur.

Le bateleur. Puis le

déguisement : les rois « se masquoient ainsi et faisoient les bateleurs » (§82). Le mot abaisse : un bateleur est un homme de tréteaux, et le sacré devient un métier de foire. Ce n'est pas un hasard si le mot vient juste après les jeux de la page précédente ; le pouvoir qui donnait le spectacle en devient un, et pour la même raison : ce qu'on regarde, on ne le mesure pas.

Le peuple auteur. Le paragraphe 84 retourne la scène, et c'est le sommet du passage : « le peuple a fait lui-même les mensonges, pour puis après les croire » (§84). Personne ne vient tromper de l'extérieur : on fabrique d'abord, on croit ensuite. C'est l'oiseau de la page précédente, qui se prend lui-même ; mais cette fois il a tendu la pipée. Le parcours le dit à sa manière : la croyance n'est pas

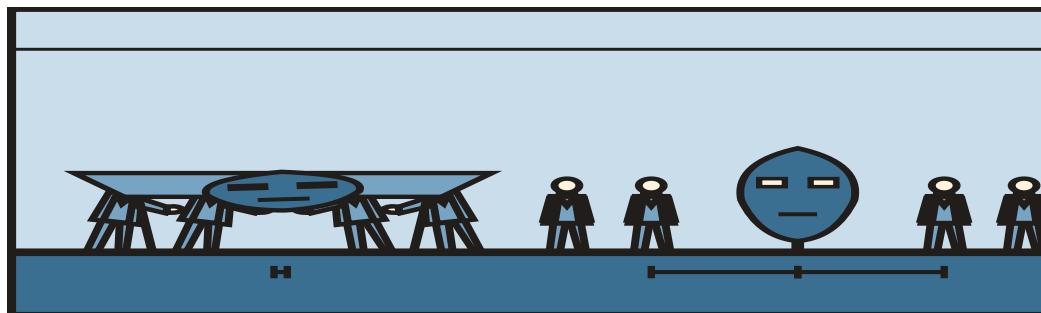
toujours fabriquée d'en haut ; le peuple produit ses histoires, puis les amplifie. C'est la thèse du livre entier, ramenée au sacré : la servitude est volontaire jusque dans ses fables.

Le garde-corps. Enfin l'usage, nommé pour ce qu'il est : « se mettre la religion devant pour garde-corps » (§86). Un garde-corps n'arrête rien : il tient à distance, et c'est tout ce qu'on lui demande. Le mot revient sur le geste du paragraphe 80 ; *mettre devant* ; et boucle la série : le joli propos, le titre, le masque, la religion sont quatre choses qu'on place entre soi et le regard. Aucune ne rend le pouvoir plus fort. Toutes le rendent plus loin.

Le masque n'efface pas la faiblesse ; il la rend moins visible et déplace la relation d'obéissance vers une image empruntée.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

› Lire sur lebacparpatrick.fr



Les mêmes mains ont fait l'objet et tiennent maintenant la distance qu'il demande.

LA LIMITE

On peut dire que le texte décrit un emploi politique du sacré : une protection symbolique pour une puissance qui redoute d'apparaître nue. On ne peut pas dire que La Boétie fasse le procès de la religion. La syntaxe le tient : c'est le pouvoir qui *se met la religion devant*. Elle est placée là ; elle ne commande pas. Toute lecture qui inverse le sujet du verbe ajoute au texte.

La preuve est dans la série. Le « joli propos sur le bien commun » (§80) n'est pas une critique du bien commun ; le masque du bateleur (§82) n'est pas une critique du théâtre. Chaque fois, le texte vise l'emploi, et l'emploi a un sujet : celui qui place. La religion est le

quatrième terme de la série, traité comme les trois autres ; une chose qu'on met devant.

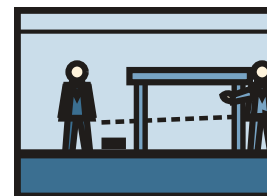
Une copie peut ainsi écrire que le pouvoir se sert du sacré, et montrer comment. Elle ne peut pas écrire que La Boétie dénonce la religion, ni qu'il la défend : le texte ne pose pas la question. Le paragraphe 84 ferme même l'autre lecture facile, celle d'un clergé qui tromperait le peuple : « le peuple a fait lui-même les mensonges » (§84). Ni le pouvoir seul, ni la religion seule ; le peuple d'abord.

Le test décisif. La préposition et le pronom comptent : le pouvoir « se met » la religion devant lui. Le texte décrit une position de protection, non une doctrine religieuse qui

commanderait d'elle-même. Inversez la phrase pour vérifier : si l'on écrit que la religion gouverne le tyran, le sujet et l'objet ont changé. Le test grammatical suffit à refuser cette lecture trop large.

Ce que la copie doit conserver. La copie peut relier le masque, le titre et le signe sacré parce qu'ils produisent une apparence de légitimité. Elle doit conserver l'agent du montage : c'est le pouvoir qui dispose ces signes devant sa propre fragilité.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. La Boétie ne fait ici ni histoire complète des croyances ni procès de la foi. Il choisit des exemples d'autorité empruntée et mesure l'effet politique de leur mise en scène.



Ce qui est posé devant n'arrête que ce qui s'arrête.



Ce qui est avancé part avant qu'il y ait eu rien à voir.

SUR LE SITE

› « VII Les appâts de la servitude : gouverner par les plaisirs », avec ses citations situées. lebacparpatrick.fr

› Le sujet traité qui prolonge le mécanisme : « les divertissements suffisent-ils à expliquer l'obéissance des peuples ? » lebacparpatrick.fr

› Un sujet traité en entier sur la même main : « les divertissements suffisent-ils à expliquer l'obéissance des peuples ? » lebacparpatrick.fr

› Lire sur lebacparpatrick.fr

REPÈRES

Le parcours

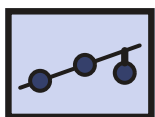
thème III, « La Marquise participe à sa propre instruction, qui « ne laisse pas de sujets sur ce que l'élève apporte au dialogue.

Le passage

Deuxième Soir, paragraphes 9 à 14, en trois mouvements : de la leçon à la devinette raisonnée, le coût humain des causes imaginaires, le refus d'une victoire trop facile.

La Préface

une interlocutrice sans formation, qui « ne laisse pas d'entendre ce qu'on lui dit ». Ne pas savoir n'est pas ne pas pouvoir : c'est le contrat du livre.



Ce qui fait l'événement n'est pas une cause cachée, c'est un écart qui se mesure.

Premier Soir

elle refuse d'être tenue hors des plaisirs de la raison ; « Je veux tout à l'heure vous faire voir le contraire ». L'autorité se négocie ; la galanterie n'est pas une flatterie.

La position

l'éclipse tient en une phrase, « ces trois corps ne sont pas exactement rangés en ligne droite ». Aucune merveille ; une géométrie.

Les caves

les anciennes causes sont rappelées avec leur coût ; des gens « enfermés dans des caves ». La peur d'hier n'est pas un ridicule d'école.

Le dernier mot

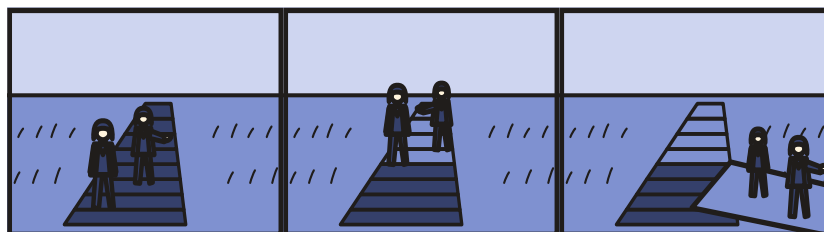
le passage finit par nous inclure ; « il n'y a pas d'apparence que nous soyons la seule sottise espèce de l'univers ». Retiens la restriction « la seule » ; elle vise l'orgueil humain.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

Elle annonce qu'elle a compris, et pose aussitôt la question qui manque

La question du passage est mécanique : à quoi reconnaît-on, dans un dialogue, que celui qui écoute n'est pas passif ? Réponse : à l'endroit où il interrompt, et à ce qu'il demande en interrompant.



Le trajet entier est posé d'avance : celle qui suit n'a rien à décider. Le reste du trajet n'est pas nié : il est renvoyé, et cesse d'être fait pour elle.

C E que la Marquise fait en deux phrases.

Elle congédie la suite de la leçon : « je saurai tout le reste quand il me plaira, je n'ai qu'à y penser un moment ». Ce n'est pas de la paresse, c'est une estimation : elle évalue ce qu'elle peut déduire seule et refuse dans le même paragraphe, elle demande : « Mais les éclipses, comment vont-elles ? ». Elle a mesuré ce qu'elle tient, et elle nomme la première chose qu'elle ne tient pas. Le parcours appelle cela demander mieux à celui qui enseigne ; c'est la définition même d'un élève qui conduit.

Ce que la réponse fait de l'ancienne peur. La réponse est d'une

sobriété délibérée : « ces trois corps ne sont pas exactement rangés en ligne droite ». Aucune merveille ; une position. Et le texte enchaîne aussitôt sur ce qu'on disait avant de savoir : « le Soleil et la Lune étaient fâchés quand ils s'éclipsaient », « la Lune était ensorcelée, et que des magiciennes la faisaient descendre du ciel ». Il aurait pu s'arrêter au ridicule. Il ajoute le prix : « Une infinité de gens ne se tinrent-ils pas enfermés dans des caves ». La cause imaginaire n'est pas une faute d'écolier : elle a fait descendre des gens sous terre.

Où le passage s'arrête, et ce qu'il refuse. À peine l'explication reçue, la Marquise la retourne en question sur les autres :

« Ont-ils autant de peur des éclipses dans la Lune que nous en avons ici ? ». Le philosophe ne l'écarte pas ; il se clôt sur : « il n'y a pas d'apparence que nous soyons la seule sottise espèce de l'univers ». La phrase retourne le compte ; on venait de rire de ceux qui se cachaient, et le texte nous remet dans la même série. On peut dire que la leçon a été conduite par l'élève. On ne peut pas dire qu'elle soit devenue le maître : c'est toujours lui qui explique, et c'est un homme qui organise le récit de l'instruction d'une femme.

Sa question n'interrompt pas la leçon ; elle en règle l'allure et oblige le philosophe à répondre au problème qu'elle vient d'isoler.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA PREUVE

« je saurai tout le reste quand il me plaira, je n'ai qu'à y penser un moment », suivi immédiatement de « Mais les éclipses, comment vont-elles ? ». Un seul paragraphe, deux opérations : la première mesure l'acquis, la seconde désigne la lacune. Retirez la première, il reste une curieuse ; retirez la seconde, il reste une bonne élève. Ensemble, elles font quelqu'un qui décide de la suite. Le parcours recommande de la citer avec la déduction qui la suit, non comme un éloge abstrait de l'intelligence : les deux phrases se citent ensemble, ou l'on ne prouve rien. Trois paragraphes plus loin, même mécanique : l'explication reçue, elle la retourne ; « Ont-ils autant de peur des éclipses dans la Lune que nous en avons ici ? ».

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE GESTE

Le geste à retenir

D ANS un dialogue, la conduite du texte se trouve rarement dans la réponse : elle est chez celui qui pose la question suivante. Prenez le passage des éclipses. Le philosophe explique, mais c'est la Marquise qui a demandé « Mais les éclipses, comment

vont-elles ? », et c'est elle encore qui, l'explication reçue, la retourne vers d'autres : « Ont-ils autant de peur des éclipses dans la Lune que nous en avons ici ? ». Deux questions, deux relances ; entre elles, la leçon avance. Le geste à retenir, sur la copie, est ainsi

mécanique : avant de commenter ce que dit le philosophe, repérez qui l'a fait parler, citez cette question avec sa cote, puis montrez ce que la réponse lui doit. Une explication linéaire qui ne suit que les réponses décrit un cours ; celle qui suit les questions

décrit un dialogue ; et c'est le dialogue que l'épreuve demande.

Le contrôle final du geste. Dans la marge, notez la succession exacte : elle reformule, elle écarte ce qu'elle peut retrouver seule, puis elle pose la question nouvelle.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

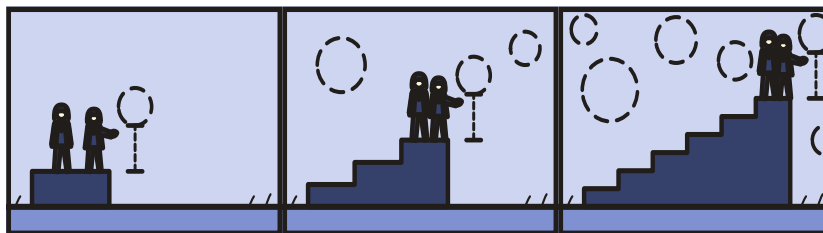
Le coin des parents

Six soirs dans un parc : un philosophe explique l'astronomie à une marquise qui l'interroge.

POUR SITUER

Ce que votre enfant doit savoir faire : situer un passage dans la série des soirs, dire ce qui a été acquis avant, repérer qui parle ; et distinguer ce que le livre démontre de ce qu'il propose. Cette dernière distinction est la clé de l'œuvre entière. Le livre lui-même la réclame : la Préface prévient que « Le vrai et le faux sont mêlés ici », et le Sixième Soir reconnaît que « le nombre de ces preuves n'est pourtant pas grand ». Un élève qui tient ces deux phrases sait qu'on ne lui demande pas de croire Fontenelle, mais de dire à quel degré Fontenelle lui-même tenait chaque proposition. Le parcours du site, en dix thèmes, sert d'itinéraire ; ce numéro en suit trois, le III, le VII et le IX.

› Lire sur lebacparpatrick.fr



Dès le premier soir, ce qui est établi et ce qui est seulement proposé n'ont pas la même facture.

LES *Entretiens sur la pluralité des mondes* ne sont ni un roman ni un traité. Ce sont six conversations, une par soir, entre un philosophe et une marquise, dans un parc. Le mot « entretiens » du titre dit tout : on suit une pensée qui se construit en parlant, avec des objections, des plaisanteries et des retours sur ce qu'on croyait compris.

Huit temps, six soirs. Une promenade ouvre la conversation, et c'est ce cadre qui donne à la marquise la liberté de questionner. Le philosophe compare ensuite la nature à l'opéra : on voit les effets sans apercevoir les cordes et les contrepoids, et chercher une explication, c'est se demander

comment le spectacle fonctionne. Le Premier Soir présente le système de Copernic ; la Terre devient une planète en mouvement ; et la marquise objecte qu'elle ne sent pas ce déplacement ; un bateau, une rive, une boule servent à reprendre la difficulté. Le Deuxième Soir rapproche la Lune de la Terre : pour rendre pensable l'hypothèse d'habitants, le philosophe imagine un Parisien qui ne croirait pas Saint-Denis habité parce qu'il n'en voit pas les habitants. Le Troisième Soir part d'une objection de la marquise ; la Lune ne ressemble pas immédiatement à la Terre ; et pousse l'enquête plus loin. Le voyage continue vers d'autres planètes, puis vers les

étoiles, devenues autant de soleils : devant ce ciel immense, la marquise se sent perdue, le philosophe dit respirer davantage. Le Sixième Soir, enfin, revient sur une conversation que la marquise a eue avec d'autres personnes : elle a voulu défendre la pluralité des mondes et a rencontré le doute ou la moquerie.

Ce que cela change pour l'élève. Chaque soir reprend ce que le précédent a acquis, et chaque objection de la marquise oblige à préciser. La Préface l'annonce : l'interlocutrice n'a pas de formation, mais elle « ne laisse pas d'entendre ce qu'on lui dit ». Un élève qui sait à quel soir il se trouve, et ce qui était déjà acquis, tient déjà la moitié de son introduction.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

À TABLE

Le soir

« À quel soir sommes-nous, et qu'est-ce qui était déjà acquis ? » Le livre en compte six, et chacun suppose le précédent.

Qui parle

« Qui pose les questions, dans ce passage ? » Sur Fontenelle, presque toujours la marquise : elle relance, objecte, réclame.

Le degré

« Le texte dit-il "c'est ainsi" ou "c'est vraisemblable" ? »

C'est la question qui rapporte des points : Fontenelle lui-même concède que « le terme de vraisemblable est assez modeste ».



Un passage ne se lit qu'à sa place dans la série : la même page n'a pas le même acquis derrière elle.

L'image

« Quelle comparaison le philosophe emploie-t-il ? » Un opéra, un bateau, une horloge : chaque idée difficile tient par un objet familier. Demandez lequel.

L'objection

« La marquise n'est-elle pas d'accord, quelque part ? » Au Sixième Soir : « Et nos pendules ne marquent-elles pas une entière égalité ? ». Une bonne objection est un moment à repérer.

La peur

« De quoi avait-on peur, avant de savoir ? » Sur les éclipses : des gens « enfermés dans des caves ». Cause imaginaire, coût réel.

Le dernier mot

« Comment le passage finit-il ? » Fontenelle ferme rarement : il conclut sur un mouvement ; « tout est dans un branle perpétuel » ; ou nous inclut dans le compte.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

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

PENDANT six soirs, un philosophe et une marquise se promènent dans un parc et regardent le ciel. Leur conversation rend accessibles les idées astronomiques de leur temps : la Terre tourne, la Lune peut être un monde, les planètes tournent autour du Soleil et les étoiles sont peut-être d'autres soleils.

Le philosophe n'assène pas un cours. Il compare la nature à un opéra dont on voit les effets sans apercevoir les machines. Il propose des images, avance des hypothèses et reprend son explication chaque fois que la marquise formule une objection.

La marquise n'est ainsi pas une élève silencieuse. Elle vérifie, résiste, plaisante et oblige son

interlocuteur à distinguer ce qui est certain de ce qui est seulement vraisemblable. Le savoir se construit à deux, dans l'ordre réel d'une conversation.

Le livre parle autant de la manière d'apprendre que du ciel. Il montre comment une idée nouvelle devient pensable : par étapes, avec des exemples familiers, sans cacher le doute ni transformer une hypothèse

historique en vérité définitive. Le dernier entretien ne ferme pas toutes les questions : il montre plutôt ce que la conversation a rendu possible. La Marquise sait désormais demander le degré d'une certitude, comparer une hypothèse à une observation et conserver une objection quand la réponse demeure incomplète.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ENQUÊTE

Une horloge à l'heure, une horloge à la minute : le même vrai, deux degrés

Le parcours pose une question que les copies prennent rarement au sérieux : une explication convaincante est-elle déjà une preuve suffisante ? Le Sixième Soir y répond avec un objet domestique, et c'est ce qui rend la réponse utilisable.

ENCORE faut-il voir d'où vient la question. Elle vient de la Marquise, qui apprend ce soir-là que le philosophe lui a donné des preuves adaptées, qu'il jugeait moins robustes, et qui réplique :

« prenez-moi présentement pour un Docteur ». L'impératif conteste le niveau d'exigence qui lui était réservé. C'est l'élève qui réclame le degré ; le philosophe lui apprend à le mesurer.

La comparaison est donnée telle quelle : « Les horloges les plus communes et les plus grossières marquent les heures, il n'y a que celles qui sont travaillées avec plus d'art qui marquent les minutes. ». Elle ne sert pas à opposer le vrai et le faux ; elle installe une graduation entre eux. Une même proposition peut être marquée à l'heure ou à la minute, et les deux marques sont

justes. La faute n'est pas de se tromper : elle est de lire l'un des deux cadrans pour l'autre.

Comment la citer. Le parcours découpe l'analogie en ses deux membres, « marquent les heures » puis « marquent les minutes », et c'est ainsi qu'il faut la mener sur la copie : le premier terme d'abord, pour dire ce que fait une estimation grossière ; distinguer globalement le vrai du faux, le second ensuite, pour dire ce que l'éducation du jugement ajoute : le degré, et non seulement une réponse binaire. Une copie qui cite l'horloge sans ses deux cadrans n'a cité qu'un objet.

Le livre se mesure lui-même. Le livre s'applique la mesure à lui-même, et c'est là qu'il devient sérieux. Il nomme son propre degré : « le terme de vraisemblable est assez modeste ». Et pour montrer que ce mot n'est pas un

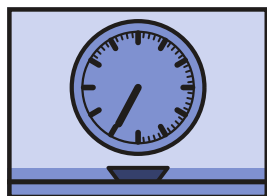
aveu, il l'applique à ce dont personne ne doute : « Est-il simplement vraisemblable qu'Alexandre ait été ? Vous vous en tenez fort sûre, et sur quoi est fondée cette certitude ? ». La question ne nie pas Alexandre ; elle demande sur quoi repose une croyance que tout le monde partage : la certitude sociale n'est pas la preuve. La préface l'avait annoncé avant tout le monde : « Le vrai et le faux sont mêlés ici ». Et il finit par compter ce qu'il a, à voix haute : « le nombre de ces preuves n'est pourtant pas grand ». Un livre qui plaît, qui charme, qui se lit en se promenant, s'arrête pour dire qu'il n'a pas beaucoup de preuves. C'est rare, et c'est cela qu'il faut citer.

Sur la copie. Le mélange annoncé par la préface n'est pas une coquetterie : il oblige à distinguer,

dans n'importe quel passage, ce qui est observation rapportée, modèle, hypothèse ou invention. Une explication linéaire sur Fontenelle qui ne dit pas, phrase après phrase, à quel cadran le texte se lit, manque l'objet même du parcours. L'exercice est simple : devant chaque affirmation du philosophe, demandez si le texte la marque à l'heure ou à la minute ; et citez le mot qui le dit.

Un point de plus pour éprouver la lecture. L'horloge grossière et l'horloge travaillée donnent toutes deux l'heure ; la seconde n'annule ainsi pas la première, elle ajoute une précision que la situation peut exiger. La comparaison déplace le jugement du vrai ou faux vers le degré de détermination : une proposition peut être recevable et rester trop large pour la question suivante.

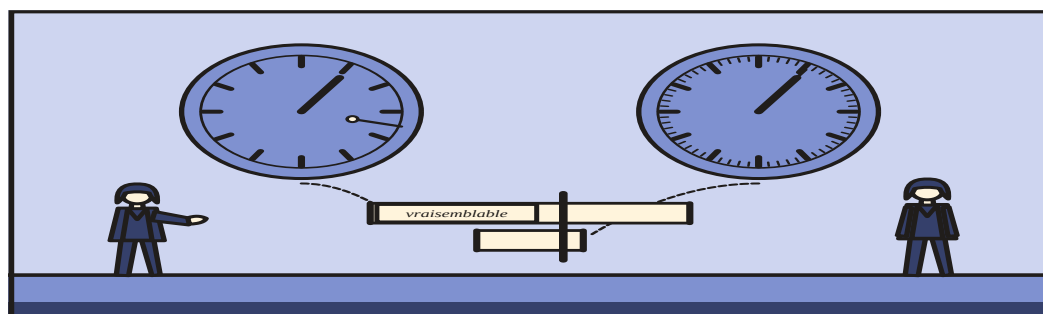
» Lire sur lebacparpatrick.fr



Un instrument qui annonce la minute et n'est gravé que par endroits dit lui-même où il cesse de valoir.



Le même point du cadran porte deux grains : on ne se trompe pas de vrai, on se trompe de graduation.



Deux instruments également justes n'ont pas le même grain, et la faute est de lire l'un pour l'autre.

SUR LE SITE

» Le parcours d'où la question est tirée, voie générale.
lebacparpatrick.fr

» Un sujet traité en entier : « une science reconnue comme révisable perd-elle son pouvoir de séduction ? »
lebacparpatrick.fr

» Le sujet où ce degré est mis en jeu : « une science reconnue comme révisable perd-elle son pouvoir de séduction ? »
lebacparpatrick.fr

LA LIMITE

ON peut dire que le texte remet au lecteur un instrument de jugement, et qu'il l'oblige à demander le degré avant d'accorder son accord. On ne peut pas dire qu'il lui donne une échelle : il n'y a ici ni degrés numérotés, ni critère, ni procédure. Ce qui est transmis, c'est l'idée qu'un degré existe et qu'on a le droit de le réclamer. C'est peu ; et c'est ce qui manque le plus souvent aux copies.

Deux dérives symétriques guettent. La première prend l'horloge pour une méthode et fait dire au texte qu'il classe les vérités : il n'y a pas de classement, il y a deux cadrans et l'invitation à savoir lequel on lit. La seconde prend « vraisemblable » pour un aveu de

faiblesse et conclut que Fontenelle doute de tout : c'est oublier qu'il applique le même mot à l'existence d'Alexandre, dont personne ne doute ; le vraisemblable n'est pas le douteux, c'est le fondé qui sait sur quoi il se fonde. Entre les deux, la phrase qui ferme le thème VII du parcours : le lecteur devient plus savant lorsqu'il sait mieux ce qu'il peut affirmer et ce qui demande encore une preuve. C'est une compétence, pas un savoir.

Le test décisif. La métaphore transmet une différence de finesse, pas une échelle chiffrée. Aucun passage ne dit combien de degrés existent ni à partir de quel seuil une proposition devient suffisante. Appliquez l'image à une affirmation

de la page : dire qu'une planète se déplace donne l'heure ; préciser le type de mouvement cherche les minutes.

Ce que la copie doit conserver. La copie peut conclure que le dialogue réclame du degré et autorise la révision. Elle doit laisser ouverte la question du bon degré, puisque c'est justement cette ouverture qui permet à l'entretien suivant de reprendre le travail.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. Il serait ainsi faux de transformer les deux horloges en classement définitif des esprits, des personnes ou des savoirs. La comparaison porte sur des propositions à préciser, non sur la valeur de ceux qui les énoncent.

» Lire sur lebacparpatrick.fr

LE DOSSIER

Le soir qui gradue la certitude récuse ensuite son propre instrument

Le Sixième Soir ne se contente pas de mesurer : il se corrige, à quelques paragraphes d'intervalle. Et l'objection qui déclenche la correction ne vient pas du philosophe.

L'EXPLICATION linéaire 10 couvre ces paragraphes, du quatrième au neuvième, en trois mouvements : séparer certitude sociale et preuve, faire de l'inégalité un indice, laisser la question rouvrir le système. Les deux derniers sont l'affaire de cette page.

Elle vient de l'élève, et d'un soir plus tôt : « il me semble que Mars ». Une exception signalée par la Marquise suffit à fragiliser une règle acceptée trop vite ; c'est sa fonction dans le livre, et c'est aussi une méthode. Le Sixième Soir revient alors sur les observations et constate, sans chercher à sauver le modèle : « Toutes les planètes font certainement leurs grandes révolutions autour du Soleil ; mais ces révolutions sont inégales entre elles ». Le « certainement » et le « mais » tiennent dans la même

Lire sur lebacparpatrick.fr

phrase : l'inégalité est enregistrée comme une donnée, pas maquillée en détail.

L'inégalité devient un indice. Le philosophe pose l'alternative en toutes lettres : « Il faut, ou que tous les corps célestes tournent en vingt-quatre heures autour de la Terre, ou que la Terre tournant sur elle-même en vingt-quatre heures attribue ce mouvement à tous les corps célestes. ». Deux modèles exclusifs pour la même apparence ; on compare ce que chacun coûte. Et c'est la perfection du premier qui le rend suspect : tous ces corps, si différents, s'accordant sur vingt-quatre heures, « pas une minute de plus ou de moins. ». Une égalité trop parfaite est un soupçon, pas une preuve.

La pendule récusée. Puis vient la phrase qui retire l'appui. La Marquise objecte avec l'instrument

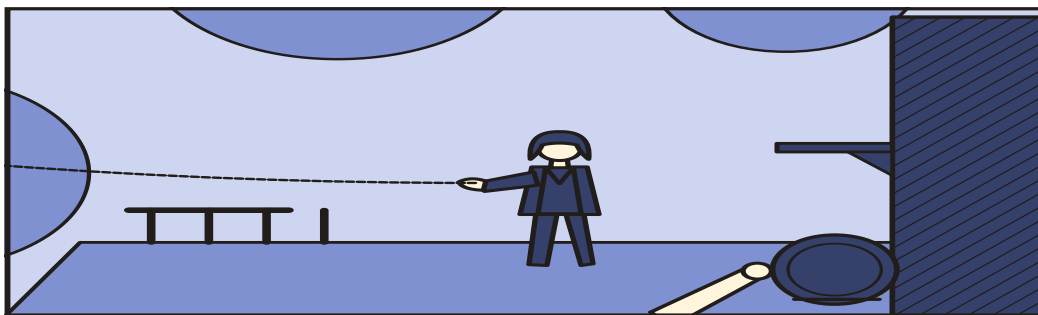
le plus familier : « Et nos pendules ne marquent-elles pas une entière égalité ? ». L'objet qui servait d'image au paragraphe 5 revient au paragraphe 8 comme témoin, et c'est le philosophe qui l'écarte : « je récuse les pendules ». Le livre refuse de se faire garantir par ce dont il venait de tirer sa comparaison. La Marquise ne cède pas et construit elle-même le scénario à tester : « Ne pourrait-elle pas peu à peu s'approcher du Soleil ? ». Et le soir ne conclut pas sur un savoir, mais sur un état : « Cependant tout est dans un branle perpétuel, et par conséquent tout change ». Le dernier mot du raisonnement est un mouvement, pas un résultat.

Ce que le sujet en fait. Le sujet 10 du site part de là. Sa première partie donne raison à l'inquiétude : une science qui se corrige peut sembler

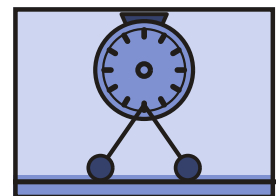
ruiner sa promesse ; les tourbillons sont abandonnés, les lunes de Saturne recomptées. Sa deuxième retourne l'argument : la correction manifeste une probité attirante, et c'est la Marquise qui la déclenche, par l'exception de Mars. Sa troisième déplace la séduction sur l'enquête elle-même. La thèse tient en une phrase : la révisabilité déçoit le goût de l'autorité, mais renforce une séduction proprement scientifique ; participer à une connaissance qui explique pourquoi elle change.

Un point de plus pour éprouver la lecture. L'objection de la Marquise n'est pas une interruption extérieure : elle naît d'un exemple déjà admis et revient éprouver la règle commune. L'horloge demeure utile à condition de ne pas devenir une machine à sauver chaque hypothèse contre les faits.

Lire sur lebacparpatrick.fr



L'appui qui garantissait la comparaison est retiré par celui-là même qui s'en servait, et rien ne revient au repos.



Le témoin qu'on écarte est fait du branle même qu'on lui demandait d'arrêter.



L'inégalité relevée n'est pas corrigée pour sauver la règle : elle est gardée comme une donnée.

LA LIMITE

ON peut dire que le livre fait place à l'objection, au délai et à la révision, et que c'est de là que vient son intérêt littéraire. On ne peut pas dire que ses propositions vaillent comme savoir scientifique actuel : elles sont historiques, et les transformer en astronomie d'aujourd'hui les sort du texte. Ce qui est établi, et qui suffit : une explication qui montre ce qui lui résiste ne s'affaiblit pas ; elle continue.

Deux précautions de copie en découlent. La première : ne pas se tromper de locuteur. L'objection des pendules est de la Marquise, « je récuse les pendules » est du philosophe ; confondre les deux, c'est perdre le mouvement du

passage ; une objection, une réponse qui se justifie, une nouvelle demande. La seconde : ne pas faire de la révisabilité une vertu sans contrepartie. Le sujet 10 le rappelle dans sa dernière objection ; l'émerveillement devant la méthode n'excuse pas les conséquences des erreurs. L'élève ne montre pas que Fontenelle avait raison ni tort, mais que son texte contient déjà les gestes par lesquels on le corrigera ; ce que le parcours appelle, au thème IX, une pensée vivante qui corrige ses propres constructions.

Le test décisif. Le livre met en scène une révision située : une observation contredit une règle et oblige les interlocuteurs à rouvrir leur modèle. Cette opération est plus

précise qu'un éloge général du doute. Pour contrôler la lecture, cherchez ce qui change effectivement après l'objection. Si aucune proposition n'est reformulée, le doute reste une attitude ; ici, la conversation revient aux phénomènes et modifie son degré de certitude.

Ce que la copie doit conserver. Une formulation juste dira que le dialogue accueille une contre-épreuve et en tire une correction limitée.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. On ne peut pas projeter sur ces échanges l'état actuel de l'astronomie ni juger les personnages à partir de savoirs qu'ils ne possèdent pas.

SUR LE SITE

» « Les éclipses : de la peur à l'explication » : l'explication linéaire où la Marquise interrompt et demande mieux.
lebacparpatrick.fr

» Un sujet traité sur ce que devient une science qui se corrige : « une science reconnue comme révisable perd-elle son pouvoir de séduction ? »
lebacparpatrick.fr

» « Une science reconnue comme révisable perd-elle son pouvoir de séduction ? » : le sujet où le statut historique de ces propositions est en jeu.
lebacparpatrick.fr

» Lire sur lebacparpatrick.fr

REPÈRES

Le parcours

thème IV, « Voir un monde que l'on ne comprend pas encore ». Sa question : « Les yeux nous donnent-ils la vérité, ou seulement une première interprétation ? »

1747, 1752

le roman paraît en 1747 ; la maison suit l'édition augmentée de 1752. La lettre 6 y est expliquée sous le titre « La fenêtre ouverte sur la séparation ».

Trois mouvements

la découverte par la fenêtre, la distance pensée comme perte, une lettre qui annonce sa propre fin.



Ce qui n'a pas de nom se dit avec le mot d'à côté, et le mot d'à côté se dessine.

« Maisons flottantes »

le navire n'est jamais nommé navire ; graphie reproduite telle que servie. Dès la lettre 3, Zilia voyait « cette maison comme suspendue, et ne tenant point à la terre » (§ 5).

La perte, en termes physiques

« je ne respire plus le même air », « je n'habite plus le même élément ».

Trois questions sans réponse

« tu ignoreras toujours où je suis, si je t'aime, si j'existe ». Interrogatives indirectes : la question de grammaire la plus probable, avec le futur de « je ne te verrai plus ».

La fin annoncée

« Je t'aime, je le pense, je le sens encore », « je le dis pour la dernière fois ». Erreur à éviter, dit la maison : Zilia ne meurt pas ; elle l'annonce.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

Elle a déjà compris, et elle pose quand même la question

Zilia ouvre une fenêtre et découvre le navire : voir et pouvoir dire n'arrivent pas ensemble.



Tant que l'ouverture est close, il n'y a pas d'ignorance : il n'y a rien à savoir. Le champ est donné d'un seul coup, entier, et le regard a déjà conclu.

C E que la lettre met avant le fait. Elle commence par l'effet : « Quelle horrible surprise, mon cher Aza ! », « Que nos malheurs sont augmentés ! », « Que nous sommes à plaindre ! ». Trois exclamations, et pas encore un seul renseignement. La phrase suivante va plus loin : « Nos maux sont sans remède, il ne me reste qu'à te l'apprendre et à mourir. » La conclusion précède le récit. Puis le corps se remet en marche, et le récit redevient ordinaire : « On m'a enfin permis de me lever », « je me suis traînée à une petite fenêtre », « je l'ai ouverte avec la précipitation que m'inspirait ma vive curiosité ».

Où le texte bascule. Il bascule sur deux mots : « Qu'ai-je vu ? » C'est une question, et elle arrive après le regard. Ce n'est pas de l'ignorance : la suite l'interdit. D'abord un aveu d'impuissance à dire ; « je ne trouverai point d'expressions pour te peindre l'excès de mon étonnement », puis la phrase qui ferme tout : « Mon premier coup d'œil ne m'a que trop éclairée sur le mouvement incommode de notre demeure. » L'interrogation n'est pas un état de Zilia : c'est la forme que l'écriture donne à un savoir trop grand pour être posé d'un coup. Et quand la chose est enfin dite, Zilia ne découvre pas un objet neuf ; elle reconnaît, avec retard, une chose « dont on ne m'avait fait qu'une

description très-imparfaite ».

Ce qu'on peut en conclure, et pas davantage. On peut dire que la lettre distingue voir et pouvoir dire, et qu'elle fait de l'interrogation un procédé de retardement, non un aveu de naïveté. On ne peut pas dire que Zilia ne comprend pas ce qu'elle regarde : « ne m'a que trop éclairée » ferme cette lecture. Et ce délai a une raison, que la lettre donne aussitôt : « Conçais-tu, cher Aza, quelles idées funestes sont entrées dans mon âme avec cette affreuse connaissance ? » Ce qui blesse n'est pas ce qu'elle voit, c'est ce qu'elle sait.

Il faut ainsi commenter une stratégie d'annonce, non inventer une ignorance du personnage.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA PREUVE

« Qu'ai-je vu ? » puis « Mon premier coup d'œil ne m'a que trop éclairée » (lettre 6). Deux phrases, le même instant, deux régimes contraires : l'une demande, l'autre dit que c'était déjà clair. Mettez-les dans l'ordre inverse, il ne reste qu'un constat.

Entre les deux, le texte a placé une seule phrase, et elle dit exactement ce qui se passe : « je ne trouverai point d'expressions pour te peindre l'excès de mon étonnement ». Zilia n'annonce pas qu'elle ignore ; elle annonce qu'elle ne trouvera pas les mots. Le délai n'est ainsi pas dans le regard, il est dans la parole ; et la lettre le dit elle-même, avant que nous le disions pour elle.

À l'oral, lisez ces trois phrases d'un trait, puis commentez-les dans l'ordre : la question, l'aveu, la certitude.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE GESTE

Le geste à retenir

QUAND un texte pose une question dont il a déjà la réponse, ne demandez pas ce qu'il ignore. Demandez ce que la question lui permet de retarder. Le geste tient en trois temps. D'abord, repérer la question et ce qui la suit : si la réponse est là,

l'ignorance n'est pas le sujet. Ensuite, nommer le procédé et non le sentiment ; la maison le dit dans ses erreurs à éviter : les procédés d'écriture, non les enjeux thématiques. Ici, une interrogation qui interrompt le récit et retarde le moment où la

mer sera nommée. Enfin, dire à quoi sert ce retard : il sépare le moment où l'on voit du moment où l'on peut dire, et il loge entre les deux un aveu ; « je ne trouverai point d'expressions ». Sur la copie : la question ne signale pas une ignorance mais un

délai, que le texte remplit par l'aveu d'une impuissance à dire. Ne citez jamais la question seule ; citez-la avec ce qui la contredit.

Le contrôle final du geste. Entourez d'abord ce qui exprime l'effet, puis soulignez la phrase qui donne enfin le fait.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

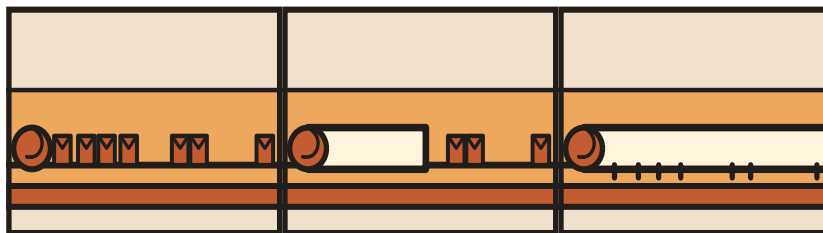
Le coin des parents

Zilia, Péruvienne enlevée pendant la conquête et transportée en France, écrit à Aza, resté là-bas.

POUR SITUER

Ce que votre enfant doit savoir faire : dire à quel moment du parcours de Zilia se situe un passage, repérer que c'est toujours elle qui parle ; ainsi que tout est vu d'un seul point, et distinguer ce que le texte affirme de ce qu'il laisse conclure. Rien de plus. C'est déjà l'essentiel de l'épreuve.

Deux repères suffisent. La lettre 6 : Zilia est en mer, elle ignore encore où on la conduit, et écrit à Aza sans savoir si un mot lui parviendra. La lettre 34 : elle est en France, elle a appris la langue, et elle juge ; c'est la lettre sur l'éducation des filles, pages 16 et 17. Entre les deux, l'apprentissage du français. Si votre enfant sait de quel côté de cet apprentissage se trouve son extrait, il a situé le texte.



Ce qui existe d'un roman par lettres, ce sont des unités closes et des intervalles qu'aucune main n'a remplis.

LES Lettres d'une Péruvienne n'ont ni chapitres ni narrateur extérieur. Tout passe par une seule main : celle de Zilia, jeune Péruvienne enlevée pendant la conquête espagnole du Pérou, transportée en France, et qui écrit à Aza, resté là-bas. Elle écrit d'abord avec des cordons noués, puis en français, qu'elle apprend sur place. Ce n'est ainsi pas un roman d'aventures : c'est le compte rendu d'une femme qui découvre un pays et se met à le juger.

Ce que raconte le livre, en quelques lignes. Au Pérou, Zilia attend son union avec Aza au temple du Soleil quand des soldats espagnols pillent le temple et l'enlèvent. Le navire espagnol est ensuite pris par des

Français ; elle passe sous la protection de Déterville, un officier, sans comprendre un mot de sa langue. Arrivée en France, puis à Paris, elle observe les vêtements, les conversations, les manières de vivre ; à mesure qu'elle apprend le français, elle comprend mieux ce qu'elle voit, corrige ses premières erreurs, et son regard se fait plus précis sur l'injustice ; l'éducation des filles, les écarts de richesse. Elle espère longtemps retrouver Aza ; quand elle apprend son infidélité, cet espoir tombe. Déterville voudrait l'épouser ; elle refuse, et lui propose une amitié.

Pourquoi la forme compte plus que l'intrigue. Parce qu'on ne

lit jamais que Zilia. Ses questions, ses erreurs, ses découvertes arrivent dans l'ordre où elle les fait, et le lecteur en sait souvent plus qu'elle : quand elle décrit, à la lettre 3, « cette maison comme suspendue, et ne tenant point à la terre » (§ 5), nous avons reconnu un navire avant elle. C'est le ressort du livre : l'étrangère n'est pas seulement regardée par les Français, c'est elle qui regarde et qui raconte. La page 14 de ce numéro travaille la lettre 6, celle où elle ouvre une fenêtre et comprend qu'elle est en mer ; votre enfant y apprend à distinguer ce que Zilia voit de ce qu'elle parvient à dire.

Chaque lettre fixe un état provisoire de son savoir.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

› Lire sur lebacparpatrick.fr

À TABLE

La première question

à qui écrit-elle, et est-ce qu'elle reçoit des réponses ? À Aza, resté au Pérou. Dans la lettre 6, la voix d'Aza qu'elle croit entendre n'est pas une réponse reçue ; erreur à éviter, dit la maison.

La deuxième

qu'est-ce qu'elle comprend à ce moment-là, et qu'est-ce qu'elle ne comprend pas encore ? À la lettre 6, elle comprend qu'elle est en mer, et pas encore où on la conduit.

La troisième

est-ce qu'elle critique, ou est-ce qu'elle décrit ? C'est celle qui rapporte des points. À la lettre 6, elle décrit ; à la lettre 34, elle critique.



Une correspondance dont une seule voie porte quelque chose n'est pas un échange : c'est un dépôt.

Un mot à connaître

épistolaire. Un roman épistolaire est composé de lettres ; ici, on suit surtout la voix de Zilia.

Trois noms

Zilia, qui écrit ; Aza, à qui elle écrit ; Déterville, l'officier français qui la prend sous sa protection.

Si l'enfant sèche

demandez-lui de raconter la fenêtre de la lettre 6 ; elle se lève, elle ouvre, elle voit la mer. S'il sait dire ce qu'elle en conclut, il tient le passage.

Le piège

« c'est une histoire d'amour ». Oui, mais l'épreuve porte sur ce que Zilia voit, ce qu'elle comprend, et la manière dont elle le dit.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parlent les Lettres d'une Péruvienne ?

ZILIA, jeune Péruvienne promise à Aza, est enlevée lors du pillage du temple du Soleil. Emportée sur un navire espagnol, elle est ensuite délivrée par des Français. Déterville la protège, mais elle ne comprend ni sa langue ni le monde où elle arrive.

Elle écrit d'abord à Aza au moyen de cordons noués, puis apprend le

français. Ses lettres racontent la mer, Paris, les vêtements, les conversations et les usages tels qu'elle les découvre. Le lecteur reconnaît souvent avant elle les objets qu'elle essaie de nommer.

À mesure que Zilia comprend la société française, son regard devient critique. Elle observe l'inégalité des

fortunes, la dépendance des femmes et une éducation qui les prépare mal à conduire leur vie. L'étrangère que l'on regardait devient celle qui juge.

Zilia espère longtemps retrouver Aza, puis apprend son infidélité. Déterville lui propose le mariage ; elle refuse de remplacer une dépendance par une autre

et choisit une existence autonome, fondée sur l'étude et l'amitié. Lorsque Zilia obtient enfin une maison et des moyens d'existence, elle ne remplace pas simplement Aza par Déterville. Elle choisit une vie où l'amitié, l'étude et l'autonomie ne dépendent plus d'un mariage. Cette décision donne au roman sa véritable conclusion.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ENQUÊTE

On leur reproche exactement ce qu'on leur a appris

Au thème VIII, le parcours quitte le récit et prend une question de raisonnement : peut-on reprocher aux femmes des défauts que leur éducation contribue à produire ? La matière tient dans la lettre 34, et elle est argumentative de bout en bout.

Le parcours la présente ainsi : Zilia cherche la cause du mépris qu'elle observe envers les femmes, et met en relation leur éducation, leur mariage et les exigences qu'on leur impose. Sa critique ne les présente pas comme incapables ; elle examine ce qui les empêche de développer leurs capacités. Tout l'intérêt de la lettre est là : elle ne plaide pas, elle remonte une chaîne de causes.

Zilia ouvre par une formule qui a l'air d'un éloge : « le chef-d'œuvre de l'inconséquence française. » (lettre 34, § 1). *Chef-d'œuvre* : le mot admire, et il sert à nommer un ratage. *Inconséquence* : ni cruauté, ni injustice ; un défaut de suite dans les idées. L'accusation porte ainsi sur un raisonnement, et c'est ce qui la rend difficile à écarter. On peut discuter une indignation ; une contradiction, on ne la discute pas,

on la constate.

La phrase qui se réfute en se disant. La démonstration suit aussitôt, et elle tient dans une seule phrase : « on les enferme dans une maison religieuse pour leur apprendre à vivre dans le monde » (lettre 34, § 3). Tout se joue sur *pour*. La préposition annonce un but ; les moyens énoncés juste avant le contredisent terme à terme ; enfermer contre vivre, la maison religieuse contre le monde. La phrase n'a pas besoin de commentaire : elle se réfute en se disant. C'est *pourquoi* la maison en a fait un sujet de dissertation à part entière, le sujet 9, qui demande si cette éducation est « un cas particulier, ou le modèle de toute inconséquence sociale ». Gardez la question en tête : elle dit ce que vaut la phrase ; non un détail sur les couvents, mais un modèle de

raisonnement.

Le même mouvement, appliqué à la morale. Il se retrouve un peu plus loin : on exige d'elles « des vertus qu'ils ne leur font pas connaître » (lettre 34, § 7). On réclame un résultat dont on retient les conditions. Et juste avant, Zilia avait écarté l'imitation de la vertu : « la contenance *honnête* n'est qu'une hypocrisie si elle n'est l'effet de l'*honnêteté* » (§ 6). La phrase est bâtie comme les autres : deux mots de même famille, *honnête* et *honnêteté*, et tout l'écart entre eux. Une tenue peut s'apprendre sans ce qu'elle est censée montrer ; on forme alors des femmes à paraître, puis on leur reproche de ne pas être.

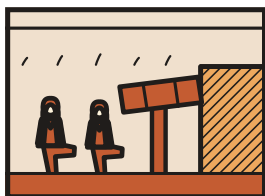
Ce que le raisonnement change. Si le défaut est produit, le reproche se trompe d'adresse : la responsabilité remonte à ceux qui organisent l'éducation. Voilà

pourquoi la lettre est difficile à contredire ; elle n'affirme rien sur la nature des femmes, elle décrit un système, et elle le prend au mot. Sur une copie, c'est ce déplacement qu'il faut savoir nommer : la lettre 34 ne juge pas des personnes, elle juge une suite d'opérations dont chacune défait la précédente.

Un point de plus *pour* éprouver la lecture. Le mot « inconséquence » oblige à remonter de l'effet vers sa cause : on reproche aux femmes ce que leur formation les a précisément préparées à devenir. Zilia ne nie pas les défauts observés ; elle conteste la logique d'un jugement qui oublie le système éducatif dont ils procèdent. La cause précède ainsi le verdict. L'ironie du « chef-d'œuvre » porte alors sur cette contradiction française, non sur les femmes prises comme objets du reproche.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

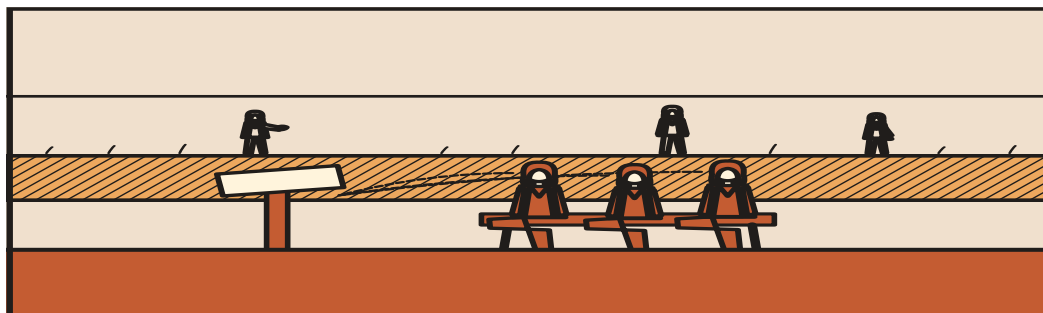
› Lire sur lebacparpatrick.fr



La chose est bien présentée, et présentée du côté où personne n'a rien à en apprendre.



Une pièce parfaitement exécutée et montée à l'envers ne tient rien : le soin n'est pas la suite dans les idées.



Ce qu'on leur destine est à portée de regard, et c'est la hauteur d'une cloison qui le retient.

SUR LE SITE

› « Un nouvel univers s'est offert à mes yeux » : le parcours ouvert à ce thème, dans son ordre.
lebacparpatrick.fr

› « L'éducation des femmes » : un sujet traité en entier sur ce que l'éducation produit et ce qu'on reproche ensuite.
lebacparpatrick.fr

› Le même raisonnement porté sur l'obéissance : « Les nourris dans la servitude », chez La Boétie.
lebacparpatrick.fr

LA LIMITE

ON peut dire que le texte construit un argument de causalité : le défaut est produit par l'éducation, ainsi le reproche se trompe d'adresse. On ne peut pas dire que Zilia excuse les femmes, ni qu'elle nie les défauts ; elle ne les discute pas. Et le mot qu'elle emploie vise une *inconséquence française*, datée et située : ce n'est pas un procès de l'humanité, c'est le relevé d'une contradiction dans un système d'éducation précis.

Deux tentations, ainsi, et une phrase pour chacune. La première fait de Zilia l'avocate des femmes : elle les défend. Non ; elle ne conteste pas les défauts qu'on leur prête, elle en cherche la cause ; le parcours le

dit dans ses mots, sa critique « ne présente pas les femmes comme incapables ». La seconde généralise : *Graffigny dénonce l'oppression des femmes*. L'adjectif *française* l'interdit, et le sujet 9 le rappelle en demandant si ce cas est particulier ou exemplaire ; la question serait sans objet si le texte avait tranché. Ce que la lettre établit, elle l'établit sur un système d'éducation, avec ses lieux (la maison religieuse) et ses exigences (les vertus qu'on ne fait pas connaître). Tenez-vous-en là : c'est étroit, et c'est imparable.

Le test décisif. L'argument causal tient en deux moments : une éducation produit certaines conduites, puis la société condamne ces conduites comme si elles étaient

naturelles. Retirer le premier moment détruit la critique. Lorsque le sujet devient vague ; « on est inconséquent », revenez au texte : Zilia vise une organisation sociale située, ses enseignements et ses jugements.

Ce que la copie doit conserver. La copie doit conserver la direction de l'accusation : le reproche se trompe d'adresse parce qu'il oublie sa propre cause. Elle peut nommer une critique de l'éducation, à condition de ne pas lui prêter les solutions absentes de la lettre.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. Le passage n'affirme ni que toutes les femmes se ressemblent, ni qu'elles seraient exemptes de toute responsabilité.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE DOSSIER

Un devoir qui n'oblige qu'un seul des deux

La même lettre ne s'arrête pas à l'éducation.

ELLE passe de la formation des filles à l'état qu'on leur destine, et elle y refait exactement l'opération de la page précédente : prendre au sérieux ce qui est annoncé, puis regarder à qui cela s'applique. Le passage d'un sujet à l'autre est explicite, et il se fait sur le mot *ignorance* : « C'est dans cette *ignorance* que l'on marie les filles à peine sorties de l'enfance » (lettre 34, § 11). Le mariage n'est ainsi pas un chapitre nouveau ; c'est la suite de l'éducation, et il en hérite le défaut. On a formé des filles à ne pas savoir, puis on les engage, sans savoir, dans ce qui les engage pour toujours.

La phrase est brève : « les femmes *seules* y doivent être assujetties. » (lettre 34, § 15). Deux mots la tiennent. *Doivent* ; l'obligation n'est pas contestée, elle

est admise comme donnée. *Seules* ; c'est là que l'argument tombe. Ce qui est relevé n'est pas l'existence du devoir mais sa répartition : une règle présentée comme commune n'est exigée que d'un côté.

Le même paragraphe le dit deux fois. Le § 15 porte aussi le constat dont cette phrase est la conséquence : que les liens du mariage « ne soient *réiproques* qu'au moment de la célébration » (§ 15). *Réiproques* un instant, celui de la cérémonie ; puis la réciprocité cesse, et l'obligation ne demeure que d'un côté. La phrase sur les femmes *seules* ne fait qu'en tirer la conclusion. Et le paragraphe précédent avait déjà nommé la répartition en termes nets : « l'autorité est entièrement du côté des hommes » (§ 14). Trois phrases, deux paragraphes, une seule figure : d'un côté l'autorité, de

l'autre l'assujettissement, et entre les deux un mot ; *réiproques* ; qui n'a duré que le temps d'une cérémonie.

Ce que la méthode a de constant. On reconnaît la méthode de la lettre 34 tout entière. Zilia ne dit jamais qu'une institution est mauvaise ; elle la prend au mot, et montre qu'elle ne tient pas sa propre parole. Pour l'éducation, la parole était un but ; apprendre à vivre dans le monde ; et le moyen le démentait. Pour le mariage, la parole est un lien réiproque, et l'usage le dément : la même institution, dit le parcours, ne soumet pas également les deux époux. Dans les deux cas, l'argument n'ajoute rien de l'extérieur ; il se contente de tenir ensemble ce que l'institution dit d'elle-même et ce qu'elle fait. C'est ce qui le rend sans réplique, et c'est

ce qu'une copie doit montrer : non pas que Zilia s'indigne, mais qu'elle compare une promesse à son exécution.

Un mot sur le ton. La phrase sur les femmes *seules* est au présent et se termine par un point : un constat de règle, non un cri. Comparez avec la lettre 6, page 14, qui s'ouvre sur trois exclamations : dans ces phrases-là, Zilia ne s'exclame pas, elle constate. C'est la sobriété de l'énoncé qui fait la force du relevé ; on ne répond pas à une phrase qui se contente de décrire.

Un point de plus pour éprouver la lecture. Le mot « *seules* » ne supprime pas le devoir ; il dévoile la dissymétrie de son application. Ce déplacement rend la critique difficile à esquiver : pour défendre la règle, il faudrait expliquer pourquoi elle cesse d'être commune au moment de contraindre.

Lire sur lebacparpatrick.frLire sur lebacparpatrick.fr

La règle est annoncée d'un bord à l'autre et n'attache qu'un des deux côtés.

LA LIMITE

LE texte établit une asymétrie ; il ne propose rien. Aucune phrase de ce passage ne dit ce qu'il faudrait mettre à la place, ni ce que Zilia ferait si on l'écoutait. Toute lecture qui en fait un programme de réforme ajoute au texte. Ce qui est établi, et c'est déjà beaucoup : un devoir donné pour partagé n'est réclamé qu'à une seule des deux parties.

L'objection viendra d'un élève qui a lu la lettre entière : deux paragraphes plus haut, Zilia parle bien d'une issue, « se donner à elles-mêmes ce que l'éducation leur refuse » (§ 13). Regardez de près. Cela concerne l'éducation, non le mariage ; et cela ne demande rien à l'institution ; cela demande aux

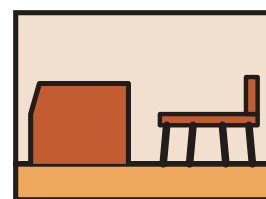
femmes de faire seules ce qu'on ne fait pas pour elles. Ce n'est pas une réforme, c'est un travail de côté. La limite tient ainsi : sur le devoir conjugal, le texte constate et s'arrête. Le sujet 9 lit dans la lettre une « exigence d'autonomie intellectuelle » ; la lecture est recevable, à condition de ne pas la déplacer sur le passage du mariage, qui ne la contient pas. Sur une copie, la bonne formule est modeste : la lettre 34 décrit l'inégalité avec précision, et laisse au lecteur le soin de conclure.

Le test décisif. La phrase établit une distribution inégale et rien de plus : un devoir présenté comme valable pour tous pèse seulement sur les femmes. L'asymétrie est

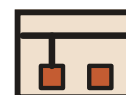
textuelle ; la solution ne l'est pas. Supprimez « *seules* » et relisez : la critique disparaît presque entièrement. Rétablissez-le : la question devient celle du partage. Ce test donne le centre exact de l'analyse sans ajouter de réforme imaginaire.

Ce que la copie doit conserver. Une copie rigoureuse formule ainsi la borne avec la thèse : le texte dénonce une règle à sens unique, mais ne décrit pas encore l'ordre qui devrait la remplacer. Cette réserve renforce la preuve au lieu de l'affaiblir.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. Il serait excessif de conclure que Zilia refuse toute obligation morale ou qu'elle réclame l'identité complète des rôles.

Lire sur lebacparpatrick.fr

Ce qui distingue les deux places n'est pas leur forme : c'est qu'une seule peut être déplacée.



Une même ligne au-dessus de deux places ne fait pas deux obligations : une seule descend.

SUR LE SITE

» « L'éducation des femmes » : le sujet que cette lettre sert à traiter, mené du début à la fin.
lebacparpatrick.fr

» Un devoir qui n'engage qu'un côté, ailleurs : « Comment le prologue fait-il de l'obéissance une loi d'amour ? »
lebacparpatrick.fr

» « Construire une preuve », dans le numéro 2 : ce qu'une phrase établit, et où commence ce qu'on lui ajoute.
lebacparpatrick.fr

REPÈRES

Le texte

explication linéaire 6, « Clarice et Isabelle enquêtent sur Dorante », acte III, scène 3. Neuf citations cotées, trois par mouvement.

Trois mouvements

recevoir le récit par personnages interposés, éprouver les récits par les gestes et les réponses, s'enfermer dans les conséquences.

L'absent de la scène

Dorante ne paraît pas d'un bout à l'autre. On parle de lui, on le cite, on le juge ; il ne répond à rien. C'est la condition du mécanisme.



La réponse est en place avant la question, et la parole s'arrête avant de l'atteindre.

L'excuse cataloguée

« Content quelque défaite, et des chevaux perdus ». Les pertes concrètes, note la page, fournissent un passé militaire prêt à justifier l'alliance inventée.

La maxime galante

« Que les filles de cœur aiment les gens d'épée ». Le goût de l'épée est donné comme un fait social, non comme un sentiment : un choix devient une loi commode.

Le piège

« Votre père l'agrée, et le sien vous souhaite ». La scène se referme sur les familles ; le piège, dit la page, se referme par la structure, non par la ruse.

Le parcours

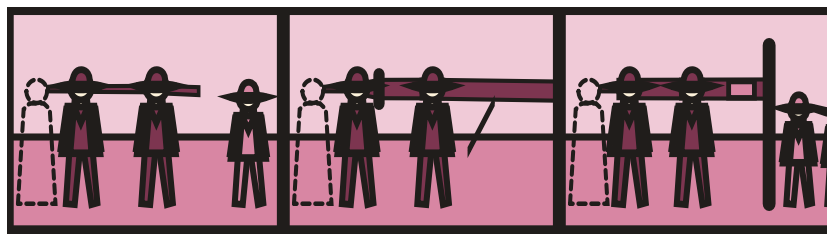
thème VI, « Clarice confronte les indices », et la séquence « La parole voyage sans son auteur » : l'histoire de Dorante passe dans les conversations des autres.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

Le verdict tombe d'abord, la preuve arrive ensuite

Acte III, scène 3 : absent, Dorante est jugé par les femmes auxquelles son récit est parvenu.



Le trajet commence à une place vide : ce qui circule n'a pas d'auteur dans le cadre.

QUI tient la parole. La scène commence par un déplacement : « Isabelle, il est temps, allons trouver Lucrèce », dit Clarice. On va chercher un tiers pour recouper. Puis vient l'identification du suspect : « Est ce même inconnu qui m'en a tant conté » ; la formule est de Clarice, et elle dit déjà tout du personnage : un inconnu qui a beaucoup raconté. Dorante n'existe dans cette scène que comme quantité de récit.

Où se joue le mécanisme. Isabelle ne témoigne pas : elle rapporte. Et sa phrase décisive porte sa couture en plein milieu du vers : « J'ai, dit-il, toute nuit souffert son entretien ». Dit-il est enchâssé dans la parole même : le vers

transporte son origine avec lui, et cette origine est exactement ce qu'on ne peut pas vérifier. Le rapport se prolonge aussitôt d'un jugement : « Et que dans son amour son adresse est extrême » ; l'hyperbole, note l'explication linéaire, transforme une conduite suspecte en virtuosité. Ce n'est plus seulement ce que Dorante a dit qui circule ; c'est déjà ce qu'on en pense.

Le verdict avant la preuve. Or le jugement est déjà prononcé. Clarice a tranché plus tôt : « Qu'il est fourbe, Isabelle ». Et Isabelle l'a confirmé par une maxime, c'est-à-dire par rien : « En matière de fourbe il est maître, il y pipe ». La scène ne raisonne pas des faits vers la conclusion ; elle va de la conclusion vers les

faits, et les faits tombent juste.

Ce qu'on peut en conclure, et pas davantage. On peut dire que la scène montre un récit évalué par sa circulation et par le crédit de qui le porte, non par une vérification. On ne peut pas dire que Clarice et Isabelle se trompent : Dorante ment, et elles ont raison. C'est précisément ce qui rend la scène gênante et ainsi intéressante ; une méthode défectueuse y produit un résultat exact. On ne peut pas dire non plus que Dorante tient encore son récit : l'incise dit-il suffit à le réfuter, la parole circule sans lui.

La scène reste ainsi mobile : chaque parole peut confirmer le soupçon ou déplacer le nom de celui qu'elle vise.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA PREUVE

« Qu'il est fourbe, Isabelle » précède « J'ai, dit-il, toute nuit souffert son entretien ». Le classement des citations dans l'explication linéaire l'établit : le verdict se lit au premier mouvement, « Recevoir le récit par personnages interposés » ; la pièce à conviction ouvre le troisième, « S'enfermer dans les conséquences ». Entre les deux, le deuxième mouvement éprouve les récits par les gestes et les réponses, et c'est là que tombe la maxime d'Isabelle, qui confirme sans rien apporter. On conclut, puis on rapporte. Inversez les deux, la scène devient une enquête ; dans cet ordre, c'est une rumeur qui a de la chance. Le dernier vers cité montre où mène cet ordre : à une conséquence engagée avant toute vérification.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE GESTE

Le geste à retenir

QUAND un personnage est jugé en son absence, la tentation de la copie est de trancher à sa place : il ment, ainsi elles ont raison, ainsi la scène est close. Ce n'est pas un geste de lecture, c'est un verdict de plus. Le geste utile consiste à suivre la parole

comme on suivrait un objet : qui la tient à cet instant, de qui il la tient, et ce qu'elle a perdu ou gagné en changeant de main. Dans cette scène, le vers d'Isabelle porte lui-même sa réponse ; dit-il ; et cette incise vaut plus qu'une page d'interprétation, parce

qu'elle est dans le texte. Ensuite seulement on regarde l'ordre : ici, le jugement précède le rapport, et c'est cet ordre qu'il faut écrire noir sur blanc, avec les cotes, avant d'en tirer une idée. Une copie qui tient ce fil montre quelque chose que le

résumé de la pièce ne montre pas ; une copie qui juge Dorante répète ce que tout le monde sait déjà.

Remplissez-la après chaque réplique importante. Dès qu'un nom change de colonne, relisez la scène : la comédie naît précisément de ces déplacements de savoir.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

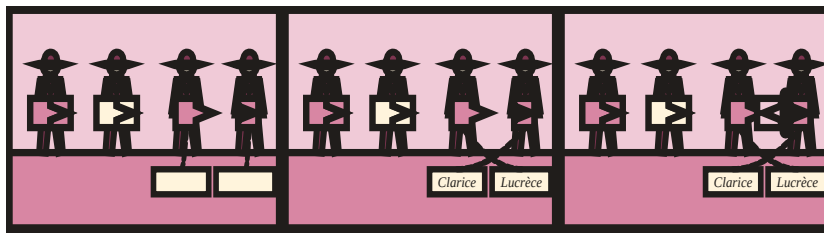
Le coin des parents

Dorante arrive à Paris et invente ; son valet Cliton sait tout, son père Géronte ne sait rien.

POUR SITUER

Ce que votre enfant doit savoir faire tient en une phrase : suivre, à chaque instant, qui sait quoi. Pas « qui a raison », pas « qui est sympathique » ; qui dispose de quelle information, et ce que le public sait en plus. C'est le cœur de l'épreuve sur cette pièce, et c'est aussi ce qui la rend drôle. La page d'oral du site le formule à sa manière : signaler les moments où le public reçoit une information refusée à un personnage, parce que cette avance règle le rire et le jugement. Une bonne réponse n'est ainsi jamais « Dorante ment tout le temps » ; c'est « ici, Cliton sait, Géronte ignore, et nous savons ce que Cliton sait ». Et le réflexe de secours, donné par la même page : revenir à une scène dès qu'une réponse devient trop générale.

› Lire sur lebacparpatrick.fr



Les parts sont inégales dès le début, et deux d'entre elles sont faites pour se joindre. Les parts n'ont pas bougé : ce sont les noms qui ont changé de propriétaire.

LE Menteur est une comédie en vers, en cinq actes. Un jeune homme, Dorante, arrive à Paris et invente : des fêtes, des combats, un mariage. Son valet Cliton sait tout ; son père Géronte ne sait rien ; deux jeunes femmes, Clarice et Lucrèce, en savent chacune la moitié ; et une confusion de noms fait le reste. La pièce ne demande pas si Dorante est un mauvais garçon. Elle demande comment une histoire circule, et ce qu'elle devient en changeant de bouche.

Ce que fait Dorante. Il ne cache pas un fait, il compose une version de lui-même. Devant Clarice, il se donne un passé de guerre : « Je m'y suis fait quatre ans

craindre comme un tonnerre » ; le récit, dit le parcours, propose une réputation avant des faits. Le valet, lui, n'en revient pas : « Savez-vous bien, Monsieur, que vous extravezuez ? », lance Cliton. L'un fabrique, l'autre mesure.

Ce que fait le père. Géronte ne sait rien des inventions de son fils ; il a ses propres projets, et il les annonce plutôt qu'il ne les propose : « Je te veux marier », puis « Et l'affaire est conclue ». Deux récits se croisent : celui que le fils a inventé, celui que le père a décidé. Aucun des deux ne connaît l'autre.

Ce que font les noms. Clarice et Lucrèce sont deux personnes, et Dorante ne sait pas laquelle est laquelle. Une

scène de fenêtre l'organise : « parle sous mon nom », dit Lucrèce ; le nom devient un rôle attribué pour un moment, sans changer l'identité visible au spectateur. Le public voit deux femmes et entend un nom ; Dorante entend un nom et croit voir une femme.

Ce que devient l'histoire. Cliton constate qu'elle est désormais « chez Lucrèce, et chez cette Clarice » : plusieurs foyers la possèdent. Au dénouement, Dorante dit vrai, mais sa parole n'a plus de crédit. L'histoire a voyagé sans son auteur.

Le rire vient moins du mensonge isolé que du moment où une parole vraie tombe chez quelqu'un qui ne peut pas encore la reconnaître.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

À TABLE

Qui sait que c'est faux

à cet instant, qui sait que l'histoire est inventée ? Dorante toujours, Cliton presque toujours, Géronte presque jamais. La réponse change à chaque scène.

Mentir, se tromper, croire

ment-il exprès, se trompe-t-il, ou y croit-il ? La question qui rapporte des points : elle sépare trois choses qu'on confond. Dorante ment ; sur les noms, il se trompe.

Le public

en sait-il plus que les personnages, et depuis quand ? Cliton, qui sait, l'annonce : « on éclaircira bientôt toute l'histoire ».



Ce qui est offert de part et d'autre ne remplit pas la place qu'on tend à remplir.

Le père annonce

« Je te veux marier ». Géronte ne vérifie rien : il décide. Que sait le fils, à cet instant, que le père ignore ?

Les deux noms

Clarice et Lucrèce. Laquelle Dorante croit-il aimer, laquelle a-t-il vue ? S'il hésite, c'est normal : la pièce est construite pour ça.

L'histoire en voyage

« chez Lucrèce, et chez cette Clarice », constate Cliton. Où est passée l'histoire, et qui la raconte maintenant ?

Le mot de la fin

« Il peut te dire vrai, mais ce n'est pas son vice », dit Clarice. Que se passe-t-il quand un menteur dit vrai ? La question la plus simple, et toute la pièce y tient.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle Le Menteur ?

DORANTE revient à Paris et rencontre deux jeunes femmes, Clarice et Lucrèce, dont il confond les noms. Pour séduire celle qu'il croit être Lucrèce, il s'invente un passé de soldat, une fête somptueuse et des aventures que son valet Cliton sait fausses.

Son père Géronte veut le marier à Clarice. Dorante, persuadé qu'il

s'agit de l'autre jeune femme, invente alors un mariage secret pour échapper au projet. Chaque mensonge répond à une difficulté immédiate et en crée une nouvelle, parce que les autres personnages agissent sur ce qu'ils ont entendu.

Clarice et Lucrèce ne restent pas dupes. Elles échangent les noms, observent Dorante et

conduisent leur propre enquête. La parole circule de bouche en bouche ; son auteur ne contrôle plus ni sa route ni les croyances qu'elle produit.

Quand Dorante finit par dire vrai, sa réputation parle contre lui. La comédie ne se réduit ainsi pas au portrait d'un menteur : elle montre comment une histoire fabrique une identité,

voyage sans son auteur et transforme les décisions de tous. Le dénouement ne transforme pas Dorante en homme sincère. Acculé par ses inventions, il trouve encore une sortie verbale et accepte un mariage qui lui convient. La comédie ferme l'action, mais laisse au spectateur le soin de juger cette virtuosité sans conversion.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ENQUÊTE

Le père décrit une ville qui vient de faire ce que fait son fils

Acte II, scène 5. Géronte et Dorante se promènent.

AVANT toute affaire de famille, le père parle de Paris ; et c'est ce petit morceau de description, que l'on saute d'ordinaire, qui donne à l'explication linéaire 4 son premier mouvement, « Transformer la promenade en théâtre social », et au parcours son thème IV, « Le projet du père rencontre le roman du fils ». Le site tient même pour réhabilitaire l'idée que cette description serait un ornement : le décor prépare la question de l'apparence.

Arrêter la promenade. Géronte commence par arrêter la promenade : « Dorante, arrêtons-nous ; le trop de promenade ». Le geste est celui d'un metteur en scène : on cesse de marcher pour que le lieu devienne un décor et la parole un morceau. L'explication linéaire le dit en

grammairien ; l'impératif inclusif interrompt le mouvement et isole l'entretien. *Arrêtons-nous* : père et fils sont pris dans le même verbe, et la ville, ils la regarderont à l'arrêt, comme un tableau.

Deux regards sur la même ville. Le fils parle le premier, et il parle en lecteur : « Paris *semble* à mes yeux un pays de romans ». Le parcours relève le mot : *semble* rapporte le merveilleux à son regard. Dorante ne dit pas que Paris est un roman ; il dit que Paris lui en fait l'effet ; toute sa méthode, appliquée pour une fois à une chose vraie. Puis vient la ville transformée : « En superbes palais a changé ses buissons ». *A changé* ; c'est le verbe de la métamorphose, appliqué à une capitale. Le père répond, et il élargit : « Paris voit tous les jours de ces métamorphoses ». Ce que le fils voyait comme un prodige, le père en

fait un changement habituel et observable.

Semble, par miracle. Enfin, dans la bouche de Géronte : « *Semble* d'un vieux fossé *par miracle* sortie ». Regardez les deux mots. *Semble* : la description avoue qu'elle porte sur une apparence ; le même verbe que le fils, un instant plus tôt. *Par miracle* : elle attribue le résultat à une cause qui n'en est pas une. L'explication linéaire le formule ainsi : *semble* maintient l'écart entre apparence et origine, *par miracle* condense le travail matériel en enchantement du regard. Ce sont exactement les deux opérations du menteur ; donner à voir, et ne pas rendre compte. Le vocabulaire de l'invention est ici dans la bouche de l'autorité, et à propos de choses parfaitement réelles.

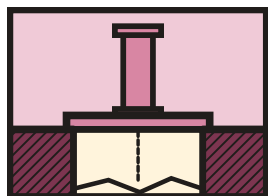
Ce que la comparaison fait au

comique. Le rapprochement entre le décor et la fable n'est pas une trouvaille de lecteur pressé : la scène met les mêmes mots dans deux bouches, à propos de deux objets. Le parcours donne la règle : le comique ne vient pas seulement de la fausseté, il vient de la réussite momentanée d'une fiction trop bien jouée. Or Paris, dans la bouche de Géronte, est précisément une fiction réussie ; un fossé devenu ville, sans qu'on ait vu les maçons. Le père décrit avec admiration ce que le fils pratique avec talent. La promenade, c'est cette page ; le projet matrimonial, c'est la page d'en face.

Les mots « *semble* », « *miracle* » et « *métamorphoses* » ne rendent pas les travaux faux : ils montrent comment une transformation vérifiable reçoit la forme d'un récit émerveillé.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

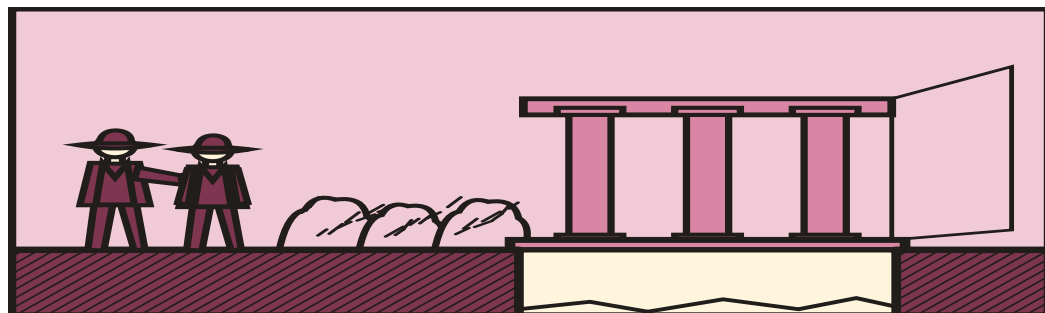
› Lire sur lebacparpatrick.fr



Entre ce qui se dresse et ce qui devrait le tenir, il n'y a qu'un intervalle mesurable.



La marche se ferme sur place, et le chemin continue sans personne.



Tout ce qui est donné à voir est complet ; ce qui devrait le porter n'est pas dessiné.

SUR LE SITE

› Le parcours thématique du Menteur : huit temps du fil, dont « Cliton mesure la fuite » et « La parole voyage sans son auteur », et la carte mentale de ses dix idées.
lebacparpatrick.fr

› Le miracle refusé comme cause, chez Fontenelle : « Les éclipses : de la peur à l'explication ».
lebacparpatrick.fr

› Ce qu'une copie peut tenir et ce qu'elle doit lâcher : la dissertation 4 sur Le Menteur, traitée en entier.
lebacparpatrick.fr

LA LIMITE

ON peut dire que la pièce fait rimer le décor et la fable, et que les mots qui le permettent ; *semble, par miracle, a changé, métamorphoses* ; sont ceux du texte, non les nôtres. On ne peut pas dire que Géronte ment, ni que Corneille en fait un complice : il décrit des chantiers qui ont eu lieu, et le parcours y insiste ; l'exception merveilleuse y devient un changement habituel et observable. Aucun personnage n'établit le rapprochement ; il est offert par le lexique, et il reste au lecteur de le tenir ou de le lâcher. Deux précautions de copie en découlent. La première : ne pas écrire « Géronte est lui aussi un menteur » ; la phrase est fautive, et elle ruine l'analyse, puisque

l'intérêt tient à ce que les mots de l'invention servent ici à dire le vrai. La seconde : ne pas faire du décor un simple ornement ; le décor prépare la question de l'apparence, et c'est cette préparation que l'on commente. Entre les deux, la place est étroite : la scène met les mots du menteur dans la bouche de l'honnête homme et n'en tire aucune conclusion ; c'est à la copie de le dire, et de dire qu'elle le dit.

Le test décisif. Les chantiers existent dans la ville de la pièce ; le lexique merveilleux appartient à leur présentation. La distinction entre fait et manière de raconter empêche d'appeler Géronte menteur. Remplacez « la ville s'est métamorphosée » par « Géronte

décrit la transformation comme une métamorphose ». La seconde formule conserve le regard du personnage et évite de donner au narrateur une image qui vient d'une réplique.

Ce que la copie doit conserver. La copie peut montrer une rime entre décor et fable : le réel fournit des changements, la parole leur donne une allure extraordinaire. Elle doit garder séparés le chantier attesté et l'invention personnelle du héros.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. On ne peut pas faire de cette scène la preuve que toute description est mensongère, ni attribuer au père la stratégie de son fils. Le rapprochement avec Dorante reste une construction de lecture.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE DOSSIER

Une règle qui paie l'audace, et qui ne demande pas de justificatif

La scène continue, et le discours monte d'un cran : de la ville transformée on passe à la valeur qui récompense ceux qui osent. Même bouche, même scène, mouvement suivant ; « Faire intervenir gloire et autorité », dit l'explication linéaire 4.

Le mot *gloire* n'est pas neutre dans cette pièce : le parcours intitulé son deuxième thème « Fabriquer une gloire immédiatement crédible », et c'est le fils qui la fabrique. Quand le père en parle, le mot a déjà servi.

La règle. La formule est celle-ci : « Où l'ardeur pour la gloire à tout oser convie ». À tout oser ; la règle est générale et elle ne pose aucune condition de moyens. Elle est dite de la guerre, et elle y est honorable ; l'explication linéaire lit dans l'infinitif *oser* une valeur héroïque que la comédie va détourner vers l'invention verbale. Mais la pièce vient de montrer un jeune homme qui ose tout et qui demande, lui aussi, à être cru sur parole. Le père fournit ainsi, sans le savoir, le principe qui rend les fabrications de son fils rentables : là où l'audace fait crédit, celui qui

raconte le plus audacieux encaisse le premier.

La *gloire*, déjà servie. Ce n'est pas une vue de l'esprit : la *gloire* dont parle Géronte, Dorante s'en est déjà fait une. Devant Clarice, il s'est donné un passé de guerre en un vers ; « Je m'y suis fait quatre ans craindre comme un tonnerre » ; la comparaison sonore, dit le parcours, agrandit le héros. Voilà exactement ce que la règle du père autorise : elle dit que l'ardeur pour la *gloire* convie à tout oser, elle ne dit pas qu'il faut avoir été à la guerre.

L'autorité, dans la foulée. Et le père enchaîne sur ce qu'il a décidé : « Je te veux marier ». Géronte annonce, il ne propose pas ; l'explication linéaire range « il propose » parmi les erreurs réhabilités. « Je t'ai voulu choisir moi-même une maîtresse » : le

passé composé présente le choix comme accompli. Puis : « Et l'affaire est conclue » ; le futur est présenté comme déjà réglé. En quelques vers, le père a dit deux choses qui ne vont pas ensemble : la *gloire* se gagne en osant, et le mariage du fils est réglé sans lui.

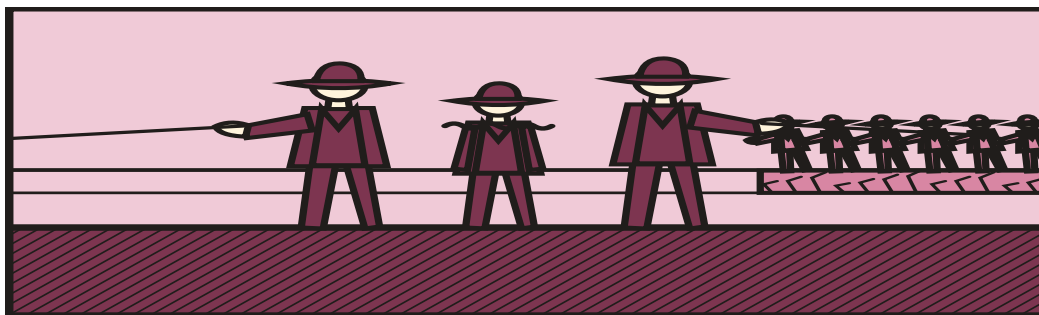
Celui qui frémit. Un seul personnage réagit dans son corps, et c'est celui qui sait tout : « Ah ! Monsieur, j'en frémi », dit Cliton ; nous reproduisons la graphie servie. Le valet frémit là où les autres approuvent, parce qu'il est le seul à entendre les deux discours en même temps ; l'explication linéaire parle d'une traduction corporelle du conflit des versions, et elle écarte la lecture facile ; Cliton n'intervient pas « par comique », son savoir donne la mesure du danger. C'est le personnage à qui l'on se confesse ; « À ne rien

déguiser, Cliton, je te confesse » ; et le sujet 4 du site le définit par cette place : Cliton mesure l'écart entre les faits et leur invention. Sur cette scène, l'écart est double : entre la *gloire* que le père célèbre et celle que le fils a inventée ; entre le mariage que le père conclut et ce que le fils va en faire.

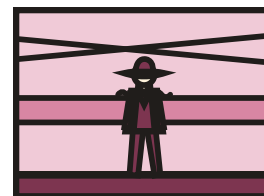
Un point de plus pour éprouver la lecture. La maxime guerrière valorise l'audace dans un domaine où le risque et la *gloire* peuvent être publiquement reconnus. Dorante transporte ce vocabulaire dans le salon, mais les exploits qu'il raconte ne sont ni vérifiés ni accomplis ; il emprunte la forme héroïque sans en porter la preuve. Le déplacement reste visible. La comédie naît de cette circulation d'une règle entre deux espaces qui ne distribuent pas la même valeur à l'audace.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

› Lire sur lebacparpatrick.fr



Le même geste vaut des deux côtés : seul le sol sous ce qu'il désigne n'est pas le même.



Les deux discours se croisent entiers au-dessus d'un seul corps, et c'est lui qui bouge.



Deux gestes identiques valent pareil au-dessus de deux sols qui ne le sont pas.

LA LIMITE

Le texte n'assimile jamais la *gloire* des armes au mensonge de salon. Géronte parle de guerre ; Dorante invente des festins et un mariage. Le rapprochement est une opération de lecture, et il doit se présenter comme telle dans une copie. On ne peut pas dire que la pièce conclut de l'un à l'autre. Ce qui est établi, et qui suffit : une même scène contient la règle qui récompense l'audace et le personnage qui l'applique à la parole. L'explication linéaire ne va pas plus loin : la comédie, dit-elle, détournera la valeur héroïque vers l'invention verbale ; un mouvement de toute la pièce, non une équivalence posée dans la scène. Le rapprochement s'écrit ainsi comme

une lecture, avec ses appuis : le mot *gloire* dans la bouche du père, le même mot au titre du thème où le fils fabrique la sienne, et le frémissement de Cliton, seul signe, sur scène, d'une double écoute. Second garde-fou : ne pas faire de Géronte un père ridicule. Il annonce, il ne propose pas ; c'est l'autorité qui parle, selon ses règles. La copie qui le moque perd la scène ; celle qui le prend au sérieux voit que ses règles servent le fils.

Le test décisif. Le rapprochement repose sur une formule commune, « tout oser », mais les objets de l'audace diffèrent : combat d'un côté, récit inventé de l'autre. Pour tester la copie, remplacez chaque occurrence de « oser » par son action précise. Si

les deux phrases deviennent identiques, l'analyse a perdu le domaine qui donnait sa valeur au geste.

Ce que la copie doit conserver. La formulation recevable parlera ainsi d'un emprunt ou d'un déplacement de la maxime. Elle montrera comment Dorante profite de son prestige tout en évitant de lui attribuer l'honneur que Géronte réservait à la guerre.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. La pièce ne dit pas que le mensonge mondain équivaut à la *gloire* militaire, pas plus qu'elle ne condamne toute audace. Elle laisse le spectateur mesurer un détournement comique du langage héroïque.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

SUR LE SITE

› Un sujet mené du début à la fin sur Le Menteur : la dissertation 4. lebacparpatrick.fr

› Le numéro 2 se refermait sur la même question : « Peut-on croire une promesse ? » lebacparpatrick.fr

› « Construire une preuve », dans le numéro 2 : comment un rapprochement de lecture se présente sans se donner pour un fait. lebacparpatrick.fr

REPÈRES

Le passage

acte I, scène 2, le salon du Baron. Le père réunit son fils et sa nièce pour les marier ; l'explication linéaire 2 suit la scène en trois mouvements.

Le parcours

« Les jeux du cœur et de la parole ». Son thème II, « Être formé : des paroles apprises peuvent parler à notre place », est celui de cette page.

« Brisons là »

la scène s'ouvre sur un refus déjà entamé. L'explication y lit un impératif de clôture : le Baron gouverne par interruption.



Ce qui entre par le bord était déjà en route, et un seul trait l'arrête.

Deux portraits

chacun des jeunes gens est décrit avant d'entrer. Le parcours relève, à la scène 1, « Toute sa gracieuse personne est un livre d'or » ; Blazius sur Perdican ; et l'éloge de Camille en quatre comparants, par Dame Pluche.

La phrase apprise

« Je me tais ; la reconnaissance me ferme la bouche. » Camille annonce son silence et, ce faisant, prend la parole ; une politesse de couvent, dit l'explication, trop bien balancée pour être sincère.

L'aparté du père

« Le Baron, à maître Bridaine. » Une indication de deux mots : le père délègue la parole et commente le résultat à quelques pas de ses enfants.

L'héliotrope final

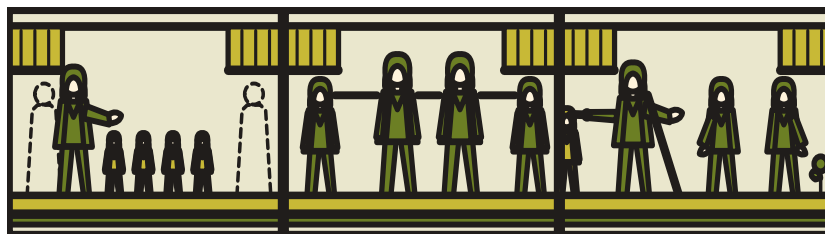
la scène finit sur une fleur nommée, pas sur un sentiment. Deux présentatifs de suite ; Voilà, C'est ; et Perdican a changé de sujet.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

Les retrouvailles ont bien lieu, et c'est le père qui les regarde

Une rencontre préparée par les autres laisse encore parler les absents au milieu des deux jeunes gens.



L'intervalle est plein avant que quiconque y arrive, et ce qui le remplit se répète.

AVANT les personnages. La première réplique coupe quelque chose qui a commencé sans nous : « Brisons là ; je vous répète que cela est impossible. » Nous arrivons dans un refus déjà en cours, dont l'objet n'est pas donné. Puis la parole se distribue entre adultes. Camille, elle, annonce qu'elle se tait ; « Je me tais ; la reconnaissance me ferme la bouche. » ; et cette annonce occupe exactement la place du silence qu'elle déclare. C'est le procédé de toute la scène : une parole vient se loger là où l'on attendait autre chose, et remplit la place si bien qu'on ne voit plus qu'elle manque.

Où la scène bascule. Sur une phrase de

service : « Dites-leur quelques mots ; les voilà qui se tournent le dos. » Comptez ce que la ligne fait en une respiration. Un ordre ; dites. Un destinataire qui n'est pas l'intéressé ; leur. Et une constatation au présent ; les voilà ; qui rapporte l'événement central de la scène comme on rapporte le temps qu'il fait. Le père ne parle pas à ses enfants : il demande à quelqu'un d'autre de leur parler, et pendant ce temps il décrit ce qu'ils font.

Ce qu'on peut conclure, et pas davantage. On peut dire que la scène fait constater l'échec des retrouvailles par un personnage qui n'y prend pas part, et que ce choix de point de vue est l'effet cherché. On ne peut pas

dire que Camille et Perdican refusent de se parler : ils se sont parlé, le texte le donne ; « Comme te voilà métamorphosée en femme ! » ; et la dernière réplique de la scène est une phrase de Perdican sur une fleur, « Voilà une fleur charmante, mon père. C'est un héliotrope. » On ne peut pas dire non plus ce qui a été déclaré impossible dans la première réplique : la scène ne le dit pas, et toute lecture qui le comble ajoute au texte.

Une vérification supplémentaire. Le Baron a préparé une reconnaissance qu'il croit suffisante ; le silence de Camille et la gêne des adultes montrent aussitôt que le dispositif ne produit pas l'émotion attendue.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA PREUVE

« Dites-leur quelques mots ; les voilà qui se tournent le dos. » (acte I, scène 2, relevé sur l'explication linéaire 2). Retirez dites-leur, il reste un constat ; retirez les voilà, il reste un ordre. C'est la soudure des deux qui fait la scène. La réplique est précédée d'une indication de deux mots, « Le Baron, à maître Bridaine. » : le père ne s'adresse pas à ceux dont il parle. Et la grammaire du constat le confirme ; les voilà qui se tournent associe un présentatif à une relative, ce que l'explication appelle une relative périphrastique. Le Baron ne décrit pas une position acquise ; il montre un geste en train de se faire, et ce geste contredit son plan au moment même où il le commente. Sur la copie, on la cite avec ses deux moitiés.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE GESTE

Le geste à retenir

QUAND une scène vous semble ratée, cherchez qui la regarde. Ici, le ratage est constaté par celui qui l'a organisé, et c'est de là que vient l'effet comique ; et l'annonce de tout le reste. Le geste tient en trois temps. D'abord repérer l'indication

d'adresse ; « Le Baron, à maître Bridaine. » ; et la citer comme une réplique : deux mots de didascalie peuvent porter une interprétation. Ensuite nommer ce qu'elle crée, un poste d'observation d'où deux adultes commentent des jeunes gens à quelques pas d'eux ;

l'explication linéaire parle d'adresse latérale. Enfin dire ce que ce poste fait au sens : l'échec n'est pas raconté, il est vu, et par le seul personnage qui ne peut pas le comprendre. L'explication ajoute que le dispositif commande toute la pièce : les adultes qui observent ici

rapporteront de travers, à l'acte II, ce qu'ils auront à moitié entendu. Qui tient ce fil a son ouverture, et elle vient du texte.

Le contrôle final du geste. Repérez la didascalie d'adresse et les paroles du Baron avant de commenter les jeunes gens.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

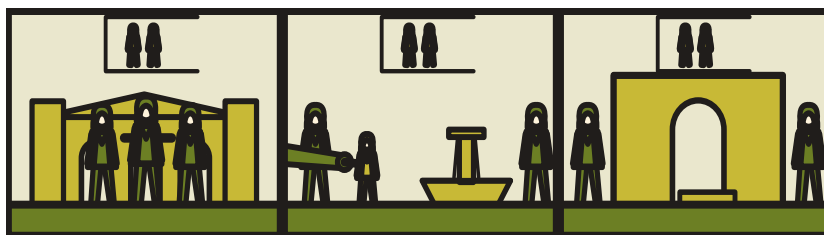
Le coin des parents

Perdican et Camille, cousins élevés ensemble, se retrouvent chez le Baron, qui a prévu de les marier.

POUR SITUER

Ce que votre enfant doit savoir faire : situer un passage dans les trois actes, dire qui parle et à qui, et distinguer ce qu'un personnage affirme de ce que la scène établit. Un personnage de Musset a presque toujours raison contre lui-même, et l'épreuve porte là-dessus. Le cadre officiel : l'œuvre est au programme national de français 2026 à 2027, objet d'étude « Le théâtre du XVII^e siècle au XXI^e siècle », parcours « Les jeux du cœur et de la parole » (Bulletin officiel n° 30 du 24 juillet 2025). Le texte officiel n'impose ni découpage ni interprétation. À l'oral, le conseil du site est simple : citer l'acte et la scène avant la formule, et préférer une courte citation exacte à une longue tirade approximative.

› Lire sur lebacparpatrick.fr



Le rapprochement est tenu de l'extérieur, et il est déjà tracé fermé au-dessus de la scène.

ON ne badine pas avec l'amour a été publiée en 1834. Trois actes. Un jeune homme et sa cousine, élevés ensemble, se retrouvent chez le père de l'un ; on a prévu qu'ils s'épouseraient. Ils ne s'épousent pas. Entre les deux, une jeune paysanne sert d'instrument à une dispute qui n'est pas la sienne, et la pièce finit dans un oratoire, sur un cri. Le titre a l'air d'une morale ; la pièce ne la délivre jamais sous cette forme.

Un proverbe qui n'en est pas un. Le genre porte pourtant ce nom : le site présente la pièce comme « un proverbe dramatique où le jeu amoureux conduit à une catastrophe ». Le proverbe est le titre ; le

drame est ce qui arrive à ceux qui ne l'ont pas pris au sérieux. Son théâtre se pense alors, dit le site, comme un « spectacle dans un fauteuil » ; un théâtre fait d'abord pour être lu. D'où sa liberté : château, place, bois, fontaine, chambre et oratoire se succèdent sans qu'un décor impose ses lenteurs, et derrière un autel, quelqu'un entend toujours ce qui ne lui était pas adressé.

Six images pour tenir la pièce. Le site la résume en six moments ; la carte la plus sûre pour un parent pressé. Un mariage préparé par les autres (acte I, scène 2). L'amour devient une dispute (acte II, scène 5). Une lettre change de lecteur (acte III, scène 2). Parler à l'une

pour blesser l'autre (acte III, scène 3) : Perdican déclare son amour à Rosette pour atteindre Camille, qui écoute. Camille retourne le dispositif (acte III, scène 6). Le cri derrière l'autel (acte III, scène 8) : Rosette, oubliée, a tout entendu, et Camille en donne la nouvelle en cinq mots ; « Elle est morte. Adieu, Perdican ! »

Ce que la pièce joue. Une parole d'amour, ici, ne se contente pas d'exprimer un sentiment : elle promet, elle blesse, elle fabrique un avenir dans l'esprit de celui qui l'entend. Le site le dit en une phrase à lire à table : « Le titre n'interdit pas d'aimer : il interdit de traiter le cœur d'autrui comme un théâtre sans conséquence. »

› Lire sur lebacparpatrick.fr

À TABLE

Sept questions à poser à table, sans avoir lu la pièce.

La première question

qui a organisé cette rencontre, et pourquoi ? Ici, une rencontre a toujours un auteur, et rarement l'un des deux intéressés.

La deuxième

à qui ce personnage parle-t-il vraiment, quand il parle ? Le site la dédouble : à qui les mots semblent-ils adressés, et qui les entend réellement ?



Deux lignes partent de la même bouche : la fine s'arrête au destinataire nommé, l'épaisse sort du cadre.

La troisième

qu'est-ce que la scène nous laisse ignorer ? C'est celle qui rapporte des points.

Le mot jeu : il change de sens en cours de pièce, montre le site ; l'esprit et le duel brillant d'abord, l'irresponsabilité ensuite. À quel moment bascule-t-il ?

Les six images

retrouvailles refusées, dispute à la fontaine, lettre interceptée, déclaration à double destinataire, écoute derrière la tapisserie, cri derrière l'autel. Les réciter dans l'ordre, c'est savoir situer un extrait.

Rosette, la paysanne

celle qui reçoit des mots qui ne lui étaient pas destinés. Pourquoi est-ce elle qui meurt, et non l'un des deux qui jouent ?

Le dernier mot

« Elle est morte. Adieu, Perdican ! » Cinq mots qui ne concluent rien : ils constatent. La bonne question est celle du sujet 2 : qui répond des conséquences de la parole ?

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

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

LE baron veut marier son fils Perdican à sa nièce Camille, élevés ensemble puis séparés par leurs études. Perdican revient de l'université ; Camille sort du couvent. Leur entourage croit l'union acquise, mais les deux jeunes gens se retrouvent chargés de peur, d'orgueil et de paroles apprises.

Camille redoute de

souffrir et annonce qu'elle retournera au couvent. Perdican refuse cette retraite et transforme leur désaccord en duel. Chacun parle devant un tiers pour atteindre l'autre, tandis que lettres, confidences et conversations surprises changent de destinataire.

Rosette, jeune paysanne et sœur de lait de Camille, devient l'instrument de ce combat. Perdican lui

déclare son amour pour blesser Camille ; Camille lui fait entendre ce qu'elle n'aurait pas dû entendre. Aucun des deux cousins ne mesure alors la vie engagée par ses paroles.

Dans l'oratoire, Perdican et Camille s'avouent enfin leur amour. Rosette, cachée derrière l'autel, les entend et meurt. La pièce raconte ainsi comment un jeu de parole, voulu comme

une protection ou une vengeance, produit une catastrophe que personne n'avait directement voulue. Rosette ne sert ainsi pas seulement de rivale. Elle devient la destinataire réelle de gestes fabriqués pour blesser Camille, puis la victime d'une parole qui la dépasse. Sa mort retire à la querelle toute légèreté et donne au proverbe du titre son poids tragique.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ENQUÊTE

Une expérience qu'on n'a pas faite peut tenir lieu de vie

Le thème IV du parcours s'intitule *Aimer sans souffrir : la sécurité rêvée rencontre le risque de vivre, et la ligne de contexte de sa première citation dit le mécanisme mieux qu'un commentaire : une expérience racontée devient une vie intérieure.*

La question qu'il pose est la suivante : *éviter toute possibilité d'être blessé permet-il de mieux vivre, ou oblige-t-il à renoncer à ce que l'on souhaite ?* Tout se joue à l'acte II, scène 5 ; « L'amour devient une dispute », dit le site : un duel de vérités générales où chacun parle de l'humanité pour ne pas parler de soi. Le parcours pose les deux positions. Camille « cherche un amour immuable, soustrait au changement et à la blessure » ; les malheurs entendus au couvent « font aussi entrer l'avenir dans une expérience qui n'est pas encore la sienne ». Perdican « affirme au contraire la valeur d'une vie qui accepte l'imperfection et la souffrance » ; mais sa tirade, prévient le parcours, « porte la parole d'un personnage que ses actions ultérieures mettront à

l'épreuve ».

Camille ne rapporte pas une doctrine : elle rapporte un procédé, et elle en donne le résultat. « *j'avais fini par me créer une vie imaginaire* ». Le verbe est décisif ; *créer* ; et le temps aussi : *j'avais fini par*, c'est-à-dire au terme d'un travail. Ce n'est pas une rêverie qui lui est arrivée, c'est une construction qu'elle a menée, à partir de matériaux qu'on lui a fournis. Le parcours situe la phrase : Camille raconte ses conversations avec Louise, au couvent, et « comment elle s'est reconnue dans les joies et les malheurs de son amie » ; « le récit d'autrui devient le modèle de ses propres émotions ».

La réponse qu'on lui oppose ne conteste pas ces matériaux. Elle conteste leur propriétaire : « les religieuses *t'ont donné* leur expérience ; mais, crois-moi, ce

n'est pas la tienne ». Noter la concession ; *t'ont donné*. L'expérience est bien transmise, elle est bien reçue, elle est réelle. Le défaut n'est pas qu'elle soit fausse : c'est qu'elle appartienne à quelqu'un d'autre. On retrouve exactement le procédé de la page 22, monté d'un cran : là, une parole occupait la place d'une rencontre ; ici, une expérience occupe la place d'une vie.

Deux phrases de même charpente. Les deux formules qui s'affrontent ont la même structure, et c'est ce qui les rend comparables. « Je veux aimer, mais je ne veux pas souffrir » ; une volonté, une réserve. « J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé » ; trois constats, et la réserve tombe du côté de l'acquis. L'une conjugue au présent ce qu'elle veut ; l'autre conjugue au passé ce qu'elle

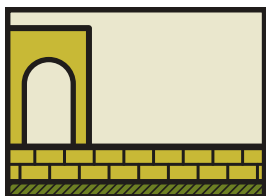
a. Le texte ne tranche pas entre les deux : il les met dans la même grammaire pour qu'on voie qu'elles ne parlent pas du même temps.

Ce que le thème II ajoute. Le parcours relie les deux thèmes : « Une expérience transmise peut avertir d'un danger réel ; elle peut aussi enfermer l'avenir dans un récit déjà écrit. » L'expérience des religieuses n'est pas disqualifiée : elle avertit. Ce qu'elle fait de trop, c'est écrire d'avance ; et un récit qui a pris la place du temps à venir n'en laisse plus à l'événement.

Cette construction lui a fourni une protection avant l'épreuve, mais elle devient fragile lorsque la rencontre réelle exige une décision qui n'était pas prévue par le modèle. Le texte oppose ainsi deux régimes d'expérience sans garantir que l'expérience vécue de Perdican soit, à elle seule, plus juste.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

› Lire sur lebacparpatrick.fr



Le dallage part d'un seuil précis et sort du cadre sans qu'on voie où il s'arrête.



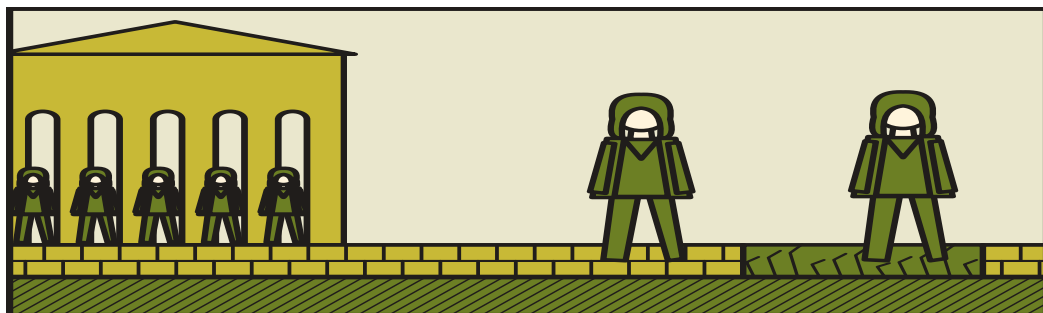
La ligne de parole traverse la tête d'un bord à l'autre du cadre sans y prendre naissance.

SUR LE SITE

› Le parcours « Les jeux du cœur et de la parole », d'où ce thème est tiré.
lebacparpatrick.fr

› Ce qu'on reçoit d'un autre et qu'on porte comme sien : « L'identité reçue de la dame », dissertation n° 9 du dossier ; la question exacte, la méthode, puis la dissertation rédigée.
lebacparpatrick.fr

› Un sujet traité en entier sur la pièce : la dissertation 2.
lebacparpatrick.fr



Ce qui a été donné est entier et bien reçu : ce qui n'a pas changé de propriétaire est le sol.

LA LIMITE

On peut dire que la scène oppose une vie construite sur le récit d'autrui à une vie construite sur ce qu'on a subi. On ne peut pas dire que la seconde a raison contre la première : celui qui la formule est, dans la pièce, celui dont l'orgueil fera le désastre. Le parcours relève d'ailleurs, sous ce même thème, la phrase qui refuse à un personnage la propriété de ses propres mots ; « je ne crois pas que ce soit toi qui parles » : l'accusation d'emprunt circule dans les deux sens, et la pièce ne désigne pas de créancier. Le parcours va plus loin : « Accuser l'autre de réciter une leçon esquive ses objections et interromp l'écoute. » Autrement dit, la réplique de Perdican n'est pas seulement une

objection ; c'est une manière de ne pas répondre ; les questions de Camille, note encore le parcours, « demeurent sans réfutation ». Et la tirade qu'il lui oppose est « une proposition forte dont le drame demande ensuite le prix ». La copie qui écrit « Perdican a raison » a ainsi pris parti là où le texte a mis une facture. Celle qui écrit « la pièce fait payer à Perdican sa propre formule » est dans le texte, et tient sa deuxième partie.

Le test décisif. La vie imaginaire de Camille a une source et une fabrication : des récits entendus, repris puis organisés en système de défense. Nommer ce processus suffit à montrer sa puissance sans le tourner en ridicule. Demandez ce que

chacun sait par expérience directe. Camille possède des témoignages empruntés ; Perdican possède ses propres souvenirs, mais la suite prouvera que cette expérience ne l'empêche ni de se tromper ni de blesser.

Ce que la copie doit conserver. La copie peut écrire que la scène confronte expérience racontée et expérience vécue. Elle doit ajouter que le détenteur de la seconde n'est pas rendu infaillible par ce seul avantage, faute de quoi elle adopte son plaidoyer comme verdict de la pièce.

Le dénouement interdit cette morale confortable et oblige à conserver la fragilité des deux positions.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE DOSSIER

Ce que coûte une expérience empruntée, quand il faut s'en servir

La page 24 laisse une question ouverte : si l'expérience des religieuses n'est pas celle de Camille, que fait-elle de celle qu'elle a ? La pièce répond, mais pas par un raisonnement ; par des conséquences, et elles arrivent aux actes suivants.

Nous restons ici sur ce que le passage de l'acte II, scène 5 établit seul. Les deux explications linéaires qui couvriraient la suite sont retirées du site pour relecture ; on n'envoie personne sur une page retirée. Reste le sujet de dissertation indiqué en bas de page, dont les trois parties font déjà un plan : orgueil, couvent et badinage « installent les données du problème » ; la lettre, Rosette et l'aveu « transforment ces données en expérience » ; le spectacle, la mort et la responsabilité « en dégagent les limites et la portée ». Le mot *expérience* est au centre, et c'est le nôtre : c'est ce que Camille n'a pas fait à l'acte II, et ce que la pièce va faire à sa place.

Le détail qui décide est un possessif. « les religieuses t'ont donné leur expérience » ; mais,

crois-moi, ce n'est pas *la tienne* ». *Leur*, puis *la tienne*. Entre les deux, rien n'est dit sur le contenu : ni que le couvent se trompe, ni que le monde a raison. Ce qui est mis en cause, c'est un régime de possession, et c'est pour cela que l'argument est imparable et inutilisable à la fois. Imparable, parce que personne ne peut faire qu'une *expérience* reçue soit vécue. Inutilisable, parce qu'il ne dit pas comment on en acquiert une autre. Le parcours relève, au milieu de la phrase, le mot qui la retourne, *crois-moi* : il « rappelle néanmoins qu'il demande, lui aussi, la confiance de Camille ». Qui refuse l'*expérience* empruntée en propose une autre à emprunter : la sienne.

D'où la deuxième moitié du mécanisme : une vie protégée n'est pas une vie vide, c'est une vie pleine d'un contenu qu'on n'a pas produit.

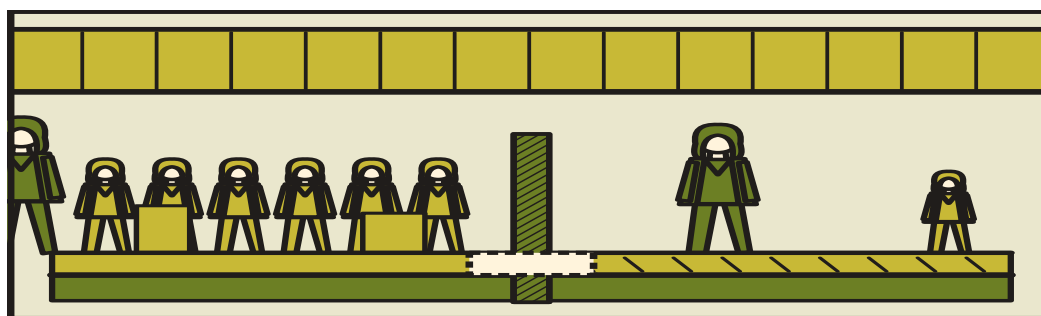
« j'avais fini par me créer une vie imaginaire » ; il y a *bien* eu création, et elle a *bien* abouti. Ce qui manque à cette réussite n'est pas la consistance : c'est le risque. Et c'est très exactement ce que la formule adverse revendique par son ordre des mots : « J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé ». La souffrance et l'erreur sont placées avant, quantifiées, et le verbe qui compte arrive en dernier.

Ce que le sujet 2 ajoute. La page de dissertation relève, sous ses motifs « couvent » et « mort », deux phrases qu'elle ne situe pas dans la pièce. La première, rapportée à Camille, est une phrase de programme : « Je suis venue ici pour recueillir le *bien* de ma mère ; je retourne demain au couvent. » Un *bien*, c'est-à-dire une possession héritée ; un aller-retour, c'est-à-dire

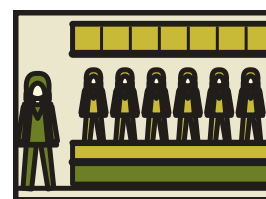
un séjour sans événement possible. La seconde décrit l'emprunt lui-même : « Il y a deux cents femmes dans notre couvent ; un petit nombre de ces femmes ne connaîtra jamais la vie ; et tout le reste attend la mort. Plus d'une parmi elles sont sorties du monastère *comme j'en sors aujourd'hui*, vierges et pleines d'espérances. » Le pivot est *comme j'en sors aujourd'hui* : une comparaison, rien d'autre, et c'est par elle que le passé des autres devient l'avenir de celle qui parle.

Perdican transforme cette différence de provenance en argument d'autorité, puis agit comme si sa propre *expérience* le mettait à l'abri de l'erreur. La mort de Rosette révèle la limite de cette prétention sans valider rétrospectivement tous les récits du couvent.

» Lire sur lebacparpatrick.fr



Deux plateaux de même largeur, un seul passage manquant entre eux, et rien qui tombe sur l'un ni sur l'autre.



Rien ne manque sur le plateau, et la seule place libre est en dehors de lui.



Entre le bord du rideau et le plateau il reste un intervalle, et rien ne le franchit.

LA LIMITE

La pièce ne fournit ni la preuve que le couvent a mal conseillé Camille, ni la preuve qu'elle aurait mieux vécu autrement. Elle fournit deux phrases de même structure et un dénouement. Toute lecture qui transforme ce dénouement en sanction de l'une des deux positions ajoute une morale que le texte n'écrit pas ; et le titre, qui en a l'air, n'en est pas une : c'est un avertissement sur le badinage, pas un verdict sur l'amour. Le sujet 2 nomme sa troisième partie « responsabilité » : la pièce, dit-il, « interroge qui répond des conséquences de la parole » ; elle interroge, elle ne condamne pas. Le geste de copie en découle. On n'écrit pas que Camille a eu tort de croire les

religieuses, ni que Perdican a eu raison d'avoir vécu ; on écrit que chacun tient une phrase dont il ne mesure pas le prix, et que la pièce le lui fait payer en actes, non en discours. Le parcours le demande pour la formule de Perdican : la confronter « aux gestes de Perdican envers Rosette afin de distinguer la maxime de la conduite ». Deux phrases de même charpente, deux intentions ; un seul résultat, qui n'était dans aucune des deux.

Le test décisif. La phrase de Perdican établit seulement que l'expérience racontée par les religieuses n'est pas celle de Camille. Elle ne prouve ni que leurs récits sont faux, ni que son propre savoir conduira à une décision juste. Séparez

provenance et valeur : une expérience peut être empruntée et exacte, personnelle et mal interprétée. Cette distinction empêche de convertir les possessifs en classement automatique du vrai et du faux.

Ce que la copie doit conserver. Une copie solide montre ainsi le coût d'un savoir utilisé comme arme. Elle conserve le contraste « leur / la tienne », puis examine ce que chacun fait de son expérience au lieu de décider laquelle devait gagner.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. Le dénouement ne doit pas servir de punition distribuée par le commentateur. Rosette meurt des actions convergentes de Perdican et Camille ; la pièce ne désigne pas une doctrine unique comme coupable.

» Lire sur lebacparpatrick.fr

SUR LE SITE

» La dissertation 2 sur *On ne badine pas avec l'amour* : une copie entière, là où cet article s'arrête.

lebacparpatrick.fr

» Ce que fait un possessif, chez Hélène Dorion : « Pourquoi dire mes forêts ? »

lebacparpatrick.fr

» Un titre qui vient du dénouement et qui n'est pas un verdict : « C'est bien... ça » : est-ce vraiment pour rien ? ; la page du dossier Sarraute sur les derniers mots de la pièce.

lebacparpatrick.fr

REPÈRES

Le parcours

« Théâtre et dispute ». Attends-toi à des sujets sur ce que la parole fait à une amitié, sur la dispute comme seule action, et sur ce que le dénouement décide ou refuse de décider.

1982

l'année de la pièce, que la maison rappelle en tête de ses sujets. Quatre personnages, aucun nom : la liste ne donne que des sigles, « H. 1 ; H. 2 ; H. 3 ; F. ».

H. 1 et H. 2

deux amis de longue date. Le premier vient demander pourquoi le second s'éloigne ; les deux autres sigles sont les voisins appelés à témoigner.



Le dossier a l'épaisseur d'une institution et le contenu d'une feuille.

Le passage

le dénouement, répliques 290 à 312 dans le commentaire de la maison. Il s'ouvre sur un renoncement ; « À quoi bon s'acharner ? » (290).

Le tribunal

dossiers, demande, débatement (répliques 300 à 303). Le parcours relève les questions que H. 2 prête à ses futurs juges : « Quels sables mouvants ? Quels camps ennemis ? ».

La formule

prononcée par l'instance imaginaire à la réplique 304, coupée et interrogée à la 305. Là, le titre cesse d'être une expression toute faite.

Le geste

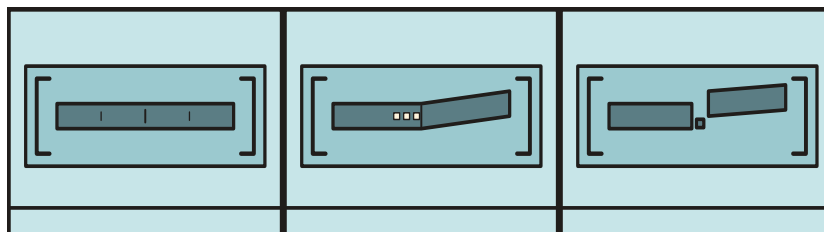
le point qui sépare « Oui. » de « Ou non » (310), puis « Oui. » et « Non ! » (311 à 312, deux répliques du parcours). Citez la ponctuation, pas seulement les mots.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

Le titre est une phrase toute faite. La dernière page la démonte

La question du dénouement n'est pas qui a raison. C'est : que reste-t-il d'une formule quand on la ralentit ? Les vingt dernières répliques font exactement cela, et elles le font avec de la ponctuation.



Prononcée par une instance, la formule est un seul bloc : aucun de ses mots ne se détache.

CE que le dénouement met en place. Avant de démonter la formule, la pièce fabrique un tribunal. Les deux amis n'ont plus d'arguments, et l'un d'eux le dit : « À quoi bon s'acharner ? » (réplique 290). Puis vient une phrase qui explique tout le reste : « J'ai besoin qu'on m'autorise » (réplique 295). Ce n'est pas un besoin d'être compris, c'est un besoin d'être autorisé ; le vocabulaire est administratif, et il le restera. La pièce enchaîne : « Voyons un peu leurs dossiers... » (réplique 300), « Et ils demandent à rompre » (302), « quelle honte » (302), « déboutés tous les deux » (303). Le désaccord privé est en train de se faire juger par une instance que

personne n'a convoquée et qui n'existe pas.

Où le dénouement bascule. Il bascule quand l'instance imaginaire prononce la formule du titre : « ils peuvent rompre pour un oui ou pour un non » (réplique 304). Et la réplique suivante la coupe : « Pour un oui... ou pour un non ? » (305). Ce qui était une manière de dire *pour rien* devient une alternative réelle entre deux mots qui ne veulent pas dire la même chose.

La suite ne fait plus qu'achever l'opération. « Oui ou non ?... » (308). Puis la constatation : « Ce n'est pourtant pas la même chose... » (309). Puis la séparation typographique, qui est le geste de toute la pièce en trois signes : « En effet : Oui. Ou non » (310). Un

point entre les deux. Et la pièce se termine sur les deux mots rendus à leur état de mots, chacun à une réplique, chacun avec sa ponctuation propre : « Oui. » / « Non ! » (311 à 312).

Ce qu'on peut en conclure, et pas davantage. On peut dire que le dénouement obtient son effet en séparant les termes d'une expression figée, et que le travail est fait par la ponctuation avant d'être fait par le sens. On ne peut pas dire que la pièce tranche : le dernier mot est « Non ! », mais il répond à « Oui. » et rien ne dit lequel l'emporte. Et on ne peut pas dire que les deux amis se réconcilient ou rompent : le texte s'arrête sur deux monosyllabes, pas sur une décision.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA PREUVE

« En effet : Oui. Ou non » (réplique 310). Remettez la virgule et la minuscule, vous avez le titre. Mettez le point, vous avez deux mots qui s'excluent. Toute la pièce tient dans cet écart de ponctuation.

Le parcours de la maison lit la même fin et distribue les voix : c'est H. 2 qui dit « En effet : Oui. Ou non. », après que H. 1 a constaté « Ce n'est pourtant pas la même chose... » ; puis H. 1 répond « Oui. » et H. 2 « Non ! ». Le sous-titre que le parcours donne à ce thème tient en cinq mots : *Oui. Non ! Les voix restent distinctes*. Sur une copie, citez la preuve avec sa ponctuation et nommez-la : un point entre deux mots que la langue range ensemble. C'est cela qu'on démontre, rien de plus.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE GESTE

Le geste à retenir

DEVANT une expression figée dans un texte, demandez si le texte la laisse figée. Ici, il la desserre lentement, et c'est le dénouement.

Le geste se fait en trois temps sur la copie. D'abord, citer la formule telle que la langue la dit, en bloc : « pour

un oui ou pour un non » (réplique 304). Ensuite, citer ce que le texte en fait, avec sa ponctuation exacte, parce que c'est elle qui travaille : « Pour un oui... ou pour un non ? » (305), puis « En effet : Oui. Ou non » (310). Enfin, nommer l'opération ; *pour rien*

redevient une alternative entre deux mots ; et s'arrêter là. Le parcours de la maison formule le résultat sans le trancher : les voix « restent distinctes ». C'est ce qu'on peut écrire ; ce qu'on ne peut pas écrire, c'est qui a gagné. Le texte donne un « Oui. » et un

« Non ! », pas un vainqueur ; une copie qui en désigne un ajoute une réplique à la pièce.

La comparaison doit porter sur ces signes : si la ponctuation disparaît de la copie, l'opération du dénouement disparaît avec elle.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

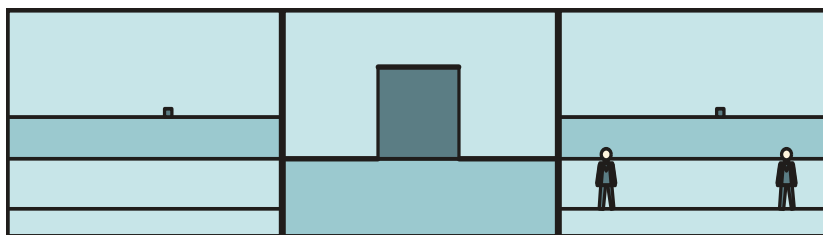
Le coin des parents

H.1 et H.2, amis de longue date ; l'un vient demander à l'autre pourquoi leur amitié s'est refroidie.

POUR SITUER

Ce que votre enfant doit savoir faire : montrer qu'un détail minuscule produit un effet énorme, et dire par quel moyen le texte s'y prend ; la ponctuation, les points de suspension, la reprise d'un mot. Ce n'est pas une pièce à résumer, c'est une pièce à écouter.

Pour situer : la maison appelle cela le « sous-dialogue » ; ce que les personnages entendent sous les mots, et que les mots ne disent pas. Le programme range la pièce dans le parcours « Théâtre et dispute » : ici la dispute n'accompagne pas l'action, elle est l'action, et il n'y en a pas d'autre. Quatre personnages sans nom, « H. 1 ; H. 2 ; H. 3 ; F. » : deux amis, deux voisins, et une phrase de trois mots que l'on rejoue.



Toute la cause tient dans un ressaut de quatre unités sur une ligne qui en fait cent cinquante.

POUR un oui ou pour un non met en scène deux amis de longue date, appelés H.1 et H.2. L'un vient demander à l'autre pourquoi leur amitié s'est refroidie. La réponse tient à une intonation : une fois, l'autre lui a dit « C'est bien... ça... » sur un certain ton. Toute la pièce part de là. Deux voisins sont appelés à témoigner et ne voient rien. Cela se termine sans réconciliation.

Ce qui s'est passé, exactement. La visite s'ouvre sur une question d'enquêteur : « que s'est-il passé ? Qu'est-ce que tu as contre moi ? ». L'ami interrogé n'a pas de fait à fournir : « Rien qu'on puisse dire... ». Et quand il finit par le fournir, c'est une phrase

de félicitation, « C'est bien... ça... » (réplique 43), dite un jour où il annonçait une réussite ; laquelle, il ne le précise même plus : « une réussite quelconque... ». L'événement de la pièce, c'est ainsi trois mots aimables, un silence entre le deuxième et le troisième, et ce que l'un des deux y a entendu.

Pourquoi c'est si difficile à expliquer. Votre enfant va buter sur une chose : le personnage blessé prévient lui-même qu'on ne le comprendra pas ; « Tu ne comprendras jamais... Personne, du reste, ne pourra comprendre... » (réplique 39). Ce n'est pas une coquetterie, c'est le sujet. Une offense qui tient à un ton n'a pas de preuve

qu'on puisse poser sur la table. D'où les témoins : on va chercher les voisins pour faire constater ce qui, par nature, ne se constate pas. Les témoins n'arbitreront rien.

Pourquoi ça finit comme ça. La pièce s'achève sur deux mots, un « Oui. » et un « Non ! », un pour chaque ami. Pas de réconciliation, pas de rupture prononcée : les deux voix restent distinctes, et c'est le dernier mot du parcours sur ce thème. Si votre enfant vous dit que la pièce « ne finit pas », il a raison ; à condition d'ajouter pourquoi : aucun des deux ne parvient à faire reconnaître à l'autre ce qu'il a entendu.

» Lire sur lebacparpatrick.fr

À TABLE

La phrase

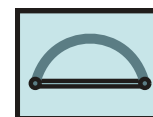
« C'est bien... ça... » (réplique 43). Demandez-lui de la dire à voix haute deux fois, une fois gentiment, une fois autrement. S'il entend la différence, il a compris le point de départ.

Le ton

qu'est-ce qui a été dit exactement, et sur quel ton ? Toute la pièce tient dans ce « exactement » ; les mots sont les mêmes pour les deux amis, ce qu'ils y entendent non.

Les témoins

pourquoi faut-il des témoins ? Parce qu'un ton ne se prouve pas, et qu'on fait constater par des voisins ce qu'aucun constat ne saisis.



L'intrigue ajoutée part et revient aux mêmes points, et elle est la seule chose épaisse du cadre.

Le mot « rien »

« C'est à cause de ce rien que tu t'es éloigné ? » (réplique 38). Le mot est dans le texte, et il est le sujet : un rien qui fait tout.

La réussite

on ne saura jamais laquelle ; « une réussite quelconque... ». Si votre enfant cherche ce que H.2 avait réussi, il cherche au mauvais endroit.

Le titre

une expression courante ; se fâcher pour rien. La pièce la reprend à la fin et la coupe en deux : « Oui. » / « Non ! ».

Ce qu'elle refuse

qu'est-ce que la pièce refuse de décider ? Qui a raison. C'est la question qui rapporte des points : la réponse est dans le texte, pas dans l'opinion.

» Lire sur lebacparpatrick.fr

» Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle Pour un oui ou pour un non ?

DEUX amis de longue date, nommés H.1 et H.2, se retrouvent parce que le premier veut comprendre pourquoi le second s'est éloigné. H.2 affirme d'abord qu'il ne s'est rien passé, rien du moins qui puisse se raconter comme un fait.

Il finit par désigner une phrase ancienne : « C'est bien... ça... », prononcée par H.1 sur un ton qu'il a

entendu comme condescendant. Les mots semblent bienveillants ; l'intonation, les pauses et ce qui se glisse dessous ouvrent pourtant tout le conflit.

Les deux hommes reprennent la scène, l'analysent et convoquent des voisins comme témoins. Ceux-ci ne perçoivent rien de condamnable. Leur

jugement extérieur ne ferme pas la dispute : il montre seulement que l'offense appartient à une zone minuscule de la parole, difficile à prouver mais impossible à retirer.

Plus ils s'expliquent, plus l'écart se creuse. La pièce s'achève sans réconciliation, sur les deux mots du titre séparés entre eux. Elle parle de ce qui passe sous les phrases

ordinaires et de la fragilité d'une amitié lorsque chacun habite autrement les mêmes mots. Le recours aux voisins confirme cette difficulté : ils entendent les mots, mais non l'histoire que chacun y attache. Leur incompréhension n'annule pas la blessure ; elle montre seulement qu'une relation ne se juge pas avec les mêmes preuves qu'un fait matériel.

» Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ENQUÊTE

Une conversation entre deux amis emprunte tout l'appareil d'un procès

Le thème 4 du parcours porte un seul mot, et il suffit : PROCÈS. Son sous-titre donne la mécanique ; les interlocuteurs cherchent témoins, preuves et verdict.

LA question qu'il faut se poser n'est pas pourquoi ils se disputent, mais pourquoi ils se disputent *sous cette forme*, celle d'une instruction judiciaire, alors qu'ils sont deux et qu'ils sont amis.

La réponse commence avant la première réplique, dans la liste des personnages : « H. 1 ; H. 2 ; H. 3 ; F. ». Pas de noms, des sigles et des numéros. Le texte n'attribue à personne une identité, seulement un rang dans une liste ; c'est déjà la forme d'un registre, et l'on comprendra plus tard à quoi ce registre sert.

La première réplique installe ensuite l'instruction, et il faut voir qu'elle avance par approches successives : « Écoute, je voulais te demander... C'est un peu pour ça que je suis venu... je voudrais savoir... que s'est-il passé ? Qu'est-ce que tu as, *contre moi* ? ». Quatre

mouvements pour une seule question. On annonce qu'on va demander, on explique pourquoi on est venu, on redit qu'on voudrait savoir, et alors seulement on demande ; deux fois de suite, la seconde fois plus dure que la première. L'accusation est déjà là dans *contre moi*, avant que *rien* n'ait été établi.

La défense est plus courte que l'accusation, et c'est le rapport de longueur qui fait l'effet : « Mais *rien*... Pourquoi ? ». Trois mots. Puis l'accusation revient et, faute de fait, produit un relevé d'habitudes : « Oh, je ne sais pas... Il me semble que tu t'éloignes... tu ne fais plus jamais signe... il faut *toujours* que ce soit moi... ». Remarquez ce qui tient lieu de preuve : *il me semble, ne... plus jamais, toujours*. Une impression et deux adverbes de fréquence. Le procès est ouvert avec des pièces qui

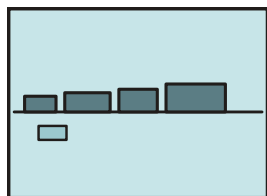
ne sont pas des pièces.

Le silence devient un aveu. L'instruction ne s'arrête pas au premier « *rien* ». Elle le retourne : « Pourquoi ne veux-tu pas le dire ? Il y a *ainsi* eu quelque chose... ». Le *ainsi* est celui d'un enquêteur ; le refus de répondre vaut indice. Et la réponse obtenue est la plus exacte de la pièce : « Rien *qu'on puisse dire*... ». Non pas *rien*, mais *rien qu'on puisse dire* : le fait existe, il n'a pas de forme déposable. Une procédure a besoin de faits dicibles ; celle-ci en est privée dès ses premières répliques, et elle continue.

Les pièces, quand elles arrivent. Quand le fait sort enfin, regardez qui le met en forme. La victime le raconte, l'accusé le reconstitue aussitôt, au conditionnel : « Tu m'aurais fait part d'une réussite... quelle réussite d'ailleurs... ». Et

quand il faudrait préciser l'objet du litige, le plaignant s'y refuse : « une réussite quelconque... ». Un procès à l'envers. Même chose devant les témoins : c'est l'accusé qui lit l'acte d'accusation, et il y glisse le mot qui le désavoue : « je lui ai, paraît-il, parlé sur un ton condescendant... ». L'appareil est complet ; charge, défense, témoins, lecture des faits ; pas un élément que les deux parties tiennent pour établi.

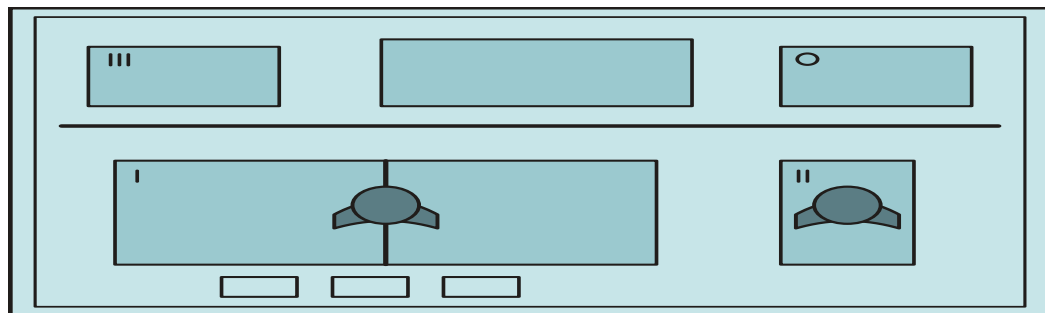
Un point de plus pour éprouver la lecture. Les désignations H.1 et H.2 donnent aux personnages la neutralité apparente d'un dossier, tandis que les adverbes « *toujours* » et « *jamais* » tiennent lieu de premières pièces. L'instruction transforme ensuite le refus de parler en indice : le « le lien de conséquence » conclut qu'un fait existe précisément parce qu'il ne peut être formulé.



La demande avance en quatre temps de plus en plus hauts ; la réponse en tient un, plus bas.



La même question posée deux fois de suite : la seconde est plus longue et deux fois plus épaisse.



L'appareil a quatre places nommées, une place qui juge sans nom, et un seul corps pour deux places.

SUR LE SITE

» « IV Des valeurs incompatibles sous les compliments » ; la suite exacte de cet article. lebacparpatrick.fr

» « Le conflit oppose-t-il des caractères individuels ou des systèmes de valeurs ? » ; la dissertation 4 du dossier, complète, construite sous-partie par sous-partie. lebacparpatrick.fr

» Au dénouement, les deux amis finissent sur deux monosyllabes symétriques : « C'est bien... ça » ; est-ce vraiment pour rien ? reprend les derniers mots de la pièce. lebacparpatrick.fr

LA LIMITE

ON peut dire que l'échange adopte la forme d'une procédure : demande, charge, défense, recherche de preuves. On ne peut pas dire qu'il y ait un accusé et un accusateur stables : celui qui interroge est celui qui se plaint d'être délaissé, ainsi celui qui se dit lésé ; les rôles sont pris ensemble par le même personnage, et ils s'échangeront. La pièce emprunte l'appareil du procès ; elle n'en emprunte pas la répartition des places.

Le parcours de la maison pose la même borne, au thème qui rassemble les images de procès et de condamnation : le tribunal de la rupture appartient au récit que les personnages en font, non à la pièce.

Autrement dit, ce sont eux qui parlent de dossiers et de jugement ; le texte, lui, ne juge pas. Sur une copie, la faute classique est de choisir un camp ; H. 1 le raisonnable, H. 2 le susceptible, ou l'inverse ; et d'écrire le verdict que la pièce refuse. Le geste juste est plus modeste et vaut plus cher : montrer que le vocabulaire du procès est *emprunté*, dire par qui et à quel moment, et laisser les places tourner comme le texte les fait tourner.

Le test décisif. La demande, la défense et les témoins existent dans la parole des amis ; leurs fonctions judiciaires sont reconnaissables. Pourtant, aucun rôle ne reste fixé et aucune institution ne reçoit le pouvoir de trancher. Suivez les

pronoms après chaque accusation : celui qui se croit lésé devient enquêteur, puis accusé de ne pas comprendre ; l'autre devient plaignant à son tour.

Ce que la copie doit conserver. La copie doit ainsi décrire l'emprunt du vocabulaire judiciaire et la rotation des rôles. Elle peut parler d'un procès joué, mais non d'une culpabilité établie, puisque les seules pièces demeurent des intonations et des récits contradictoires.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. La pièce ne demande pas au lecteur de choisir le raisonnable contre le susceptible. Un tel verdict reproduirait précisément le tribunal imaginaire dont les personnages cherchent l'autorisation.

LE DOSSIER

Le procès a bien lieu, et le jugement est rendu par des gens qui ne sont pas là

La page 28 laisse une procédure ouverte sans juge.

La pièce en fournit un, mais pas celui qu'on attend : le verdict ne vient ni des deux amis, ni des deux témoins appelés ; il vient de tiers absents, qui ont jugé ailleurs, autrefois, et dont on apprend la sentence après coup. C'est le thème 10 du parcours, INDÉCIDABLE, dont le sous-titre énonce le résultat : *aucun arbitrage extérieur ne ferme définitivement le conflit*.

Le texte le dit dans un vocabulaire entièrement judiciaire, et il ne le dit qu'une fois : « J'avais été condamné... sur leur demande... par contumace... Je n'en savais rien... ». *Par contumace* ; jugé sans être là, sans avoir été entendu, sans avoir su qu'on l'était. Et le motif du jugement est la formule même qui donnera son titre à la pièce : « On peut me comprendre... "Rompt pour un oui ou pour un non..." Tu

te rends compte ? ». Noter les guillemets à l'intérieur de la réplique : le personnage ne formule pas l'accusation, il cite celle qu'on a formulée sur lui.

Le même procédé revient de l'autre côté, et c'est ce qui referme le mécanisme : « c'est quelqu'un dont il faut se méfier. Il paraît très amical, affectueux... et puis, paf ! pour un oui ou pour un non... ». Cette fois, c'est l'autre ami qui rapporte ce qu'on lui a dit. Les deux personnages ont ainsi entendu la même sentence, chacun de son côté, prononcée par personne d'identifiable. Le verdict circule sans juge, et la pièce s'achèvera en séparant les deux mots qui le composent ; c'est le travail de la page 26.

Des juges qui ne sont jamais là. Le jugement par contumace est au passé. Mais la pièce se donne aussi

des juges au futur, et ils ne sont pas plus présents. Quand H. 2 se figure devant eux, ce qu'il entend d'avance, ce sont leurs questions incrédules : « Quels sables mouvants ? Quels camps ennemis ? ». Les juges à venir ne comprendront pas les mots mêmes de l'offense ; le grief est intraduisible dans leur langue. Le tribunal encadre ainsi la pièce par les deux bouts : il a déjà jugé, sans entendre, et il jugera, sans comprendre. Entre les deux, sur scène, il n'y a que les voisins, et devant eux la plaidoirie est étrange : ce que H. 2 défend, c'est qu'il aurait pu agir autrement ; « j'avais le choix. Je pouvais... ». On ne plaide pas un fait, on plaide une liberté ; et une liberté ne se constate pas.

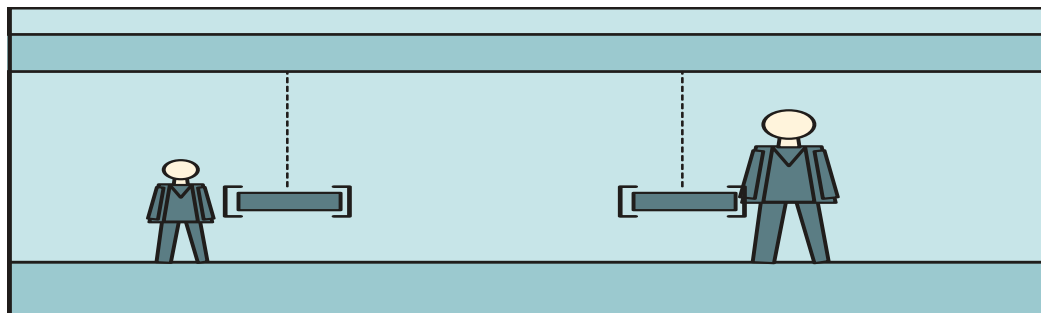
Pourquoi le verdict ne peut pas venir de la scène. La dernière

raison est donnée par les deux amis eux-mêmes, au moment où ils envisagent de rompre pour de bon. Ils ne le peuvent pas seuls : « Non. J'ai besoin qu'on m'autorise. ». Il faut une instance ; comme il n'y en a pas, ils la jouent ; et le seul verdict prononcé sur le plateau est celui qu'ils rendent contre eux-mêmes, H. 1 acquiesçant à la sentence : « déboutés tous les deux. ». Le parcours de la maison le résume : les deux hommes envisagent enfin leur séparation comme une solution, et ne parviennent pas à s'autoriser eux-mêmes à rompre. Le jugement est ainsi toujours ailleurs pour une raison simple : personne, ici, ne s'en reconnaît le droit.

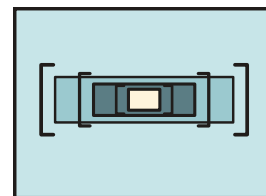
Cette double absence explique pourquoi les personnages finissent par jouer eux-mêmes l'instance qui doit les autoriser à rompre.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

› Lire sur lebacparpatrick.fr



La sentence entre et sort du cadre sans rien qui la porte, et la place où elle serait rendue est le seul endroit vide.



Trois encadrements emboîtés, chacun plus court que le précédent, et au centre un vide que personne n'a formulé.



La citation s'ouvre, traverse le cadre et n'est jamais refermée.

LA LIMITE

On peut dire que le jugement, dans cette pièce, est toujours déjà rendu ailleurs, et que ni la scène ni les témoins ne peuvent le réviser. On ne peut pas dire que les personnages sont victimes d'une injustice : le texte ne donne ni le tribunal, ni les plaignants, ni les faits. Il donne une condamnation rapportée et une formule reprise. Toute lecture qui reconstitue le procès derrière la rumeur ajoute des pièces au dossier ; et c'est précisément le geste que la pièce montre ses personnages en train de commettre.

Sur une copie : on peut citer la condamnation « par contumace » et la formule reprise entre guillemets, et dire qu'elles viennent de tiers

absents. On ne cite pas ce que ces tiers auraient dit d'autre, on ne les nomme pas, on ne date pas le jugement : le texte ne le fait pas. Le parcours de la maison pose la règle au thème où il range ces images : les procès et les condamnations appartiennent au récit que les personnages en font, et « J'ai eu envie de te tuer. » n'est pas un meurtre. De même, une condamnation rapportée n'est pas un procès. Qui l'écrit comme un procès a rejoint le tribunal imaginaire.

Le test décisif. Tout ce que l'on sait du premier jugement est rapporté : une condamnation, une demande, une contumace et une formule. Si la réponse dépend d'un

tiers jamais nommé, il faut conserver le verbe « rapporter » et renoncer à raconter le procès comme un fait montré.

Ce que la copie doit conserver. La copie peut rapprocher « par contumace », « J'ai besoin qu'on m'autorise » et « déboutés tous les deux ». Elle doit présenter cette série comme une construction théâtrale, non comme la reconstitution d'une institution absente.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. La pièce n'établit aucune injustice juridique ni aucune innocence. Elle montre des personnages qui vivent sous des verdicts circulants et cherchent encore un jugement capable de fixer leur relation.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

SUR LE SITE

› « X Finir sans obtenir une parole commune » ; où le parcours reprend la question de cette page. lebacparpatrick.fr

› « Le conflit oppose-t-il des caractères individuels ou des systèmes de valeurs ? » ; la dissertation 4 du dossier reprend la question des valeurs, sous-partie par sous-partie. lebacparpatrick.fr

› La pièce ne rend pas d'autre verdict que ses deux derniers mots : « C'est bien... ça » ; est-ce vraiment pour rien ? ; jusqu'à « Le titre nous met à la place du juge ». lebacparpatrick.fr

REPÈRES

Le parcours

thème VII, « Dénoncer : confronter les victimes à l'indifférence des pouvoirs ». Attendez-vous à des sujets sur la guerre vue d'en bas et le confort de ceux qui ne paient rien.

La forme

un sonnet de quatorze vers, deux quatrains puis deux tercets. Le tournant de la phrase coïncide avec celui de la forme : vers 9.

Vers 1

« Tandis que les crachats rouges de la mitraille ». La phrase s'ouvre en subordonnée ; le parcours note que la couleur « lie le projectile et le sang ».



Ce que le linge garde ne se voit qu'à la bosse unique qui soulève son bord.

Vers 6

« Et fait de cent milliers d'hommes un tas fumant ; ». Cent mille personnes deviennent un nom de matière ; l'explication parle d'« effacement industriel des personnes ».

Vers 8

« Nature ! ô toi qui fis ces hommes saintement !... ». Le seul interlocuteur des quatrains n'est pas Dieu. « L'apostrophe oppose une création sacrée à la destruction organisée. »

Vers 9 et 11

« ; Il est un Dieu, qui rit aux nappes damassées ». La principale arrive enfin, et elle rit. Puis « Qui dans le bercement des hosannah s'endort, » (v. 11) : il s'endort.

Vers 14

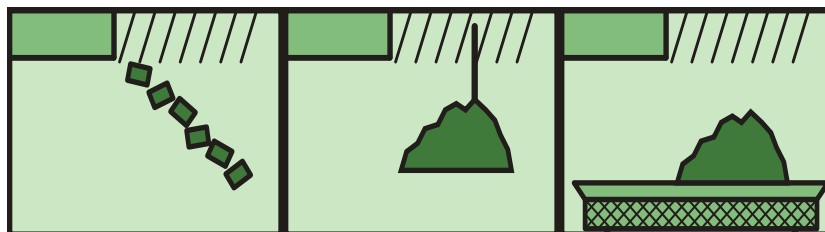
« Lui donnent un gros sou lié dans leur mouchoir ! ». Le poème s'achève sur une somme, et elle est minuscule.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

Huit vers avant que la phrase ose dire son sujet

Dans *Le Mal*, l'accusation tient à la phrase : pourquoi attend-elle huit vers pour se fermer ?



Six masses tombent et le tiers bas du cadre ne porte aucun sol pour les recevoir.

CE que la phrase fait attendre. Le sonnet s'ouvre sur une subordonnée : « Tandis que les crachats rouges de la mitraille » (v. 1). *Tandis que* : le lecteur sait dès le premier mot qu'il attend une proposition principale. Elle ne vient pas. Au vers 5, la subordonnée repart : « Tandis qu'une folie épouvantable broie » (v. 5). Deux quatrains entiers sont suspendus à une phrase qui n'a pas encore de sujet. La guerre occupe toute la durée de l'attente.

Où la phrase se décide. La principale tombe au vers 9, en tête du premier tercet : « ; Il est un Dieu, qui rit aux nappes damassées » (v. 9). Le tiret la détache, et ce qui apparaît alors n'est pas le champ de bataille : c'est

une table, du linge, de l'or. Le vers suivant poursuit l'inventaire : « Des autels, à l'encens, aux grands calices d'or ; » (v. 10). Le sonnet n'a pas comparé deux mondes, il les a mis dans la même phrase, et il a fait patienter le second derrière le premier. Le parcours le dit en une ligne : « les deux tableaux ne sont pas des descriptions indépendantes. »

L'explication linéaire nomme le second procédé : « L'inversion précipite le verbe de chute avant les hommes » ; on le vérifie au vers 4, « Croulent les bataillons en masse dans le feu ; », où le verbe tombe avant ceux qui tombent. Sa conclusion tire la leçon des deux à la fois : « la syntaxe efface

les sujets comme la guerre les efface. »

Ce qu'on peut en conclure, et pas davantage. On peut dire que la syntaxe porte seule le jugement : elle subordonne huit vers de morts à une principale qui rit. On ne peut pas dire que le poème condamne Dieu, ni l'Église, ni le Roi. Il construit une phrase où l'un dépend grammaticalement de l'autre, et il s'arrête là. C'est pourquoi la question de l'explication linéaire est posée en termes de trajet, non de thèse : « Comment le sonnet fait-il circuler l'accusation du champ de bataille jusqu'à l'autel ? »

Cette construction suffit ; elle dispense d'ajouter une accusation que le sonnet ne formule pas.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA PREUVE

« Lui donnent un gros sou lié dans leur mouchoir ! » (v. 14). Le sonnet finit sur une pièce de monnaie et un bout de tissu. Pas sur une idée. La formule de l'explication est exacte : « L'objet concret mesure la pauvreté des mères et clôt l'accusation. » Ce qui accuse, c'est la petitesse du sou, pas un adjectif. Relisez les deux vers qui l'amènent : « Et se réveille, quand des mères, ramassées » (v. 12), « Dans l'angoisse, et pleurant sous leur vieux bonnet noir, » (v. 13). Le Dieu qui riait au vers 9 ne se réveille que pour recevoir, et ce qu'il reçoit est décrit par sa matière : un sou, un mouchoir, un vieux bonnet. Le parcours mesure l'écart : « le sou et le mouchoir opposent une économie de peu au luxe aperçu auparavant. »

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE GESTE

Le geste à retenir

DEVANT un sonnet, cherchez d'abord où tombe le verbe principal. S'il se fait attendre, l'attente est le sens. Le geste tient en trois temps. D'abord, on lit les quatorze vers en suivant la phrase, pas les images : on repère les conjonctions ; ici

Tandis que au vers 1, *Tandis que* encore au vers 5 ; et l'on note le vers où la proposition principale apparaît ; ici le neuvième, avec son tiret. Ensuite, on compte : huit vers de subordonnée, six vers de principale, et l'on écrit ce que ce compte fait voir ; la

guerre est ce qui dure, le rire est ce qui commande. Enfin, on cite entier le vers de bascule, « ; Il est un Dieu, qui rit aux nappes damassées » (v. 9), et l'on formule le rapport grammatical avant d'en tirer une idée. Un correcteur reconnaît en trois lignes la

copie qui a suivi la phrase, et aussi vite celle qui a commencé par l'indignation.

La charpente de la phrase apparaît alors sur quatorze vers. Rétablissez ensuite les images : elles prennent leur force parce que la syntaxe a déjà fixé leur rapport.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

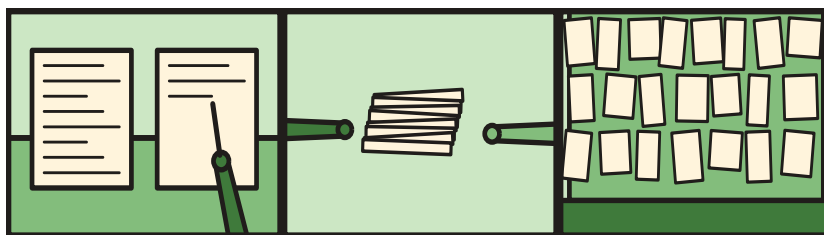
Le coin des parents

Vingt-deux poèmes de 1870, recopiés et confiés à Paul Demeny ; Rimbaud ne les a pas publiés.

POUR SITUER

Ce que votre enfant doit savoir faire : reconnaître une forme ; le sonnet a quatorze vers, et ce n'est pas un détail, suivre une phrase jusqu'à son verbe, et distinguer ce que le poème décrit de ce qu'il laisse conclure. Apprendre les poèmes par cœur n'est pas demandé. Les lire lentement, si. Trois outils du site font ce travail avec lui : le parcours thématique, dix thèmes numérotés de I à X, chacun avec sa question et quatre citations situées au vers près ; l'explication linéaire du *Mal*, découpée en trois mouvements ; « La guerre déchire le paysage », « La Nature prise à témoin », « Du rire divin au sou des mères » ; et la page de trois minutes pour savoir de quoi il s'agit.

› Lire sur lebacparpatrick.fr



L'objet naît d'une copie, et la page de droite est blanche aux deux tiers.

LE *Cahier de Douai* n'est pas un livre que Rimbaud a publié. Ce sont vingt-deux poèmes de 1870, recopiés et confiés à un tiers, Paul Demeny. Il n'y a ainsi ni intrigue, ni personnage principal, ni fin : un ensemble de textes très différents les uns des autres, écrits en quelques mois.

Deux garçons, deux sonnets. Dans l'un, un voyageur entre dans une auberge et s'installe : « Bienheureux, j'allongeai les jambes sous la table » (v. 5). Dans l'autre, un promeneur découvre un homme couché dans l'herbe : « Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue, » (v. 5). Même numéro de vers, même posture d'un corps qui se pose ; mais le premier a

faim et le second, on l'apprend au dernier vers, est mort. Votre enfant retrouve ce sonnet-là, *Le Dormeur du val*, aux pages 32 et 33, avec *Le Mal*. La page « *Le Cahier de Douai* en trois minutes » résume *Le Dormeur du val* en cinq phrases : « Un jeune soldat semble dormir dans la nature. Le dernier vers révèle ses blessures mortelles et oblige à relire les signes de froid, de pâleur et d'immobilité. La guerre ne paraît pas sous la forme d'un combat héroïque. Elle atteint un corps jeune dans un décor vivant. Le recueil apprend ainsi à soupçonner un tableau trop rassurant et à regarder ce qu'il retenait. »

Ce que l'épreuve

attend. L'oral du bac demande de lire un extrait à voix haute, puis de l'expliquer vers après vers ; ce qui compte n'est pas la quantité de choses à dire, mais l'ordre dans lequel le poème les fait arriver. La même page du site range les vingt-deux poèmes en huit gestes : « Entrer par une rencontre », « Partir avec ses sensations », « Faire parler la colère », « Retourner les beautés attendues », « Regarder ceux qui restent dehors », « Découvrir la guerre dans un paysage », « Trouver du bonheur à une table », « Faire de la route un atelier ». Savoir dans laquelle de ces huit cases ranger le poème qu'on révise, c'est déjà la moitié du travail ; le reste se joue au vers près.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle le Cahier de Douai ?

LE *Cahier de Douai* rassemble vingt-deux poèmes écrits par Rimbaud en 1870 et confiés à Paul Demeny. Ce n'est pas un récit continu : on y rencontre des fugues, des routes, des auberges, des sensations, des colères politiques, des caricatures et des scènes de guerre.

Plusieurs poèmes suivent un adolescent qui marche, a faim, découvre les corps et

transforme la route en atelier de poésie. Le bonheur peut tenir à une table, à des tartines, à une soirée sous les étoiles ou au mouvement libre d'un corps qui quitte les cadres attendus.

D'autres textes attaquent le pouvoir, la bourgeoisie, la religion ou la guerre. *Le Mal* confronte les soldats frappés sur le champ de bataille à ceux qui restent à

l'abri. La satire et la violence empêchent de réduire le recueil à une célébration joyeuse de la liberté.

Dans *Le Dormeur du val*, un paysage vivant semble protéger un jeune soldat endormi ; le dernier vers révèle ses blessures mortelles. Le recueil apprend ainsi à relire ce qui paraissait évident et à voir, derrière la beauté du

tableau, le corps que l'époque sacrifie. L'ensemble permet ainsi de voir une voix se fabriquer très vite, entre formes héritées et déplacements audacieux. Les sonnets restent reconnaissables, mais leur syntaxe, leurs sujets et leurs chutes apprennent déjà à retourner les beautés attendues contre l'ordre social ou la guerre.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

À TABLE

Le nombre

combien de vers a ce poème, et pourquoi ce nombre-là ? Quatorze, parce que c'est un sonnet : on regarde la forme avant le sens.

Le verbe

à quel vers la phrase principale arrive-t-elle ? Dans *Le Mal*, au neuvième. La question surprend : c'est celle qui tient toute une explication.

Le non-dit

qu'est-ce que le poème montre sans le dire ? Dans *Le Dormeur du val*, la mort n'est jamais nommée : le dernier vers donne deux trous rouges, et c'est tout.



Quatorze traits égaux, séparés en quatre, quatre, trois et trois : la forme se compte avant de se lire.

Le premier mot

par quel mot le poème commence-t-il ? Tandis que pour *Le Mal*, C'est pour *Le Dormeur du val* : un mot de liaison d'un côté, un décor de l'autre.

La répétition

combien de fois le poème dit-il que le soldat dort ? Trois fois le verbe ; vers 7, 9 et 13 ; et un somme au vers 10. On est censé le croire.

L'objet final

sur quoi le poème se termine-t-il ? Un sou dans un mouchoir pour *Le Mal*, deux trous rouges pour *Le Dormeur du val* : aucun des deux ne finit sur une idée.

L'adresse

à qui le poème parle-t-il ? Les deux s'adressent à la Nature : « Nature ! ô toi qui fis ces hommes saintement !... » (v. 8) et « Nature, berce-le chaudement : il a froid. » (v. 11). S'il l'a remarqué seul, il est prêt.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ENQUÊTE

Le dernier vers ne conclut pas : il oblige à tout relire

Le Dormeur du val est le poème le plus connu du recueil, et il est construit sur un seul effet, qui ne se produit qu'une fois.

LE parcours de la maison pose la question sans détour : comment le dernier vers transforme-t-il les détails que nous avons pris pour des signes de repos ? Ce n'est pas une question d'interprétation. C'est une question de chronologie de lecture. Le parcours le dit : « L'expérience du lecteur devient ainsi une partie du sens du poème : comprendre suppose de reconnaître que l'on a pu voir trop vite. »

Le sonnet installe un homme endormi, et il le fait avec des mots qui n'ont rien d'équivoque au moment où on les lit. « Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue, » (v. 5) : bouche ouverte, c'est le sommeil. Le vers suivant l'installe dans la fraîcheur : « Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu, » (v. 6) ; et le vers 7 dit enfin le verbe attendu, en tête : « Dort ; il

est étendu dans l'herbe, sous la nue, » (v. 7). « Pâle dans son lit vert où la lumière pleut. » (v. 8) : pâle, c'est la fatigue, et « son lit vert » achève de rendre la scène confortable.

Ce que le poème répète. Le sommeil est affirmé, puis réaffirmé. « Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme » (v. 9), « Sourirait un enfant malade, il fait un somme : » (v. 10), « Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine » (v. 13). Trois fois *dormir*, une fois *faire un somme* : l'insistance passe pour de la tendresse. Mais chaque vers de sommeil porte un mot qui ne va pas avec lui : *pâle* au vers 8, *malade* au vers 10, *la main sur sa poitrine* au vers 13, à l'endroit exact que le vers 14 va désigner.

Ce qui ne s'explique pas encore. Puis viennent deux notations qui ne s'expliquent pas encore. « Nature,

berce-le chaudement : il a froid. » (v. 11) : un dormeur au soleil n'a pas froid. « Les parfums ne font pas frissonner sa narine ; » (v. 12) : une négation, dans un poème qui n'en avait pas eu besoin jusque-là. Le parcours rapproche ce vers de *Sensation*, où le marcheur est « Picoté par les blés, fouler l'herbe menue : » (v. 2) : « contrairement au marcheur de *Sensation*, le soldat ne reçoit pas visiblement l'action sensible du monde. La négation prend alors une force décisive. »

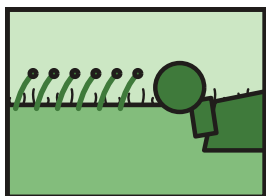
Le dernier vers arrive : « Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit. » (v. 14). Le mot *Tranquille* est encore du sommeil ; il est même détaché par un point, comme pour tenir une seconde de plus. Et la phrase suivante défait tout. Ce qui compte, et qui est mécanique : les vers 8, 10, 11 et 12 étaient déjà exacts. Le poème n'a

pas menti ; il a donné les preuves dans le désordre où le promeneur les reçoit. Le sujet 6 du site le dit en une proposition : « le retard du dernier vers oblige le lecteur à relire chaque signe de sommeil comme l'indice d'une mort de guerre. » Sur la copie, le geste est un relevé dans l'ordre des vers ; *pâle* (8), *malade* (10), froid (11), ne font pas frissonner (12), *la main sur sa poitrine* (13), puis le vers 14 entier, puis la liste de ceux qui changent de sens : tous, et aucun n'était faux.

Un point de plus pour éprouver la lecture. Les indices du froid, de la *pâleur* et de l'immobilité sont présents avant la révélation, mais leur sens demeure disponible pour l'hypothèse du sommeil. L'effet dépend de cet ordre ; annoncer les blessures trop tôt détruirait le travail du sonnet.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

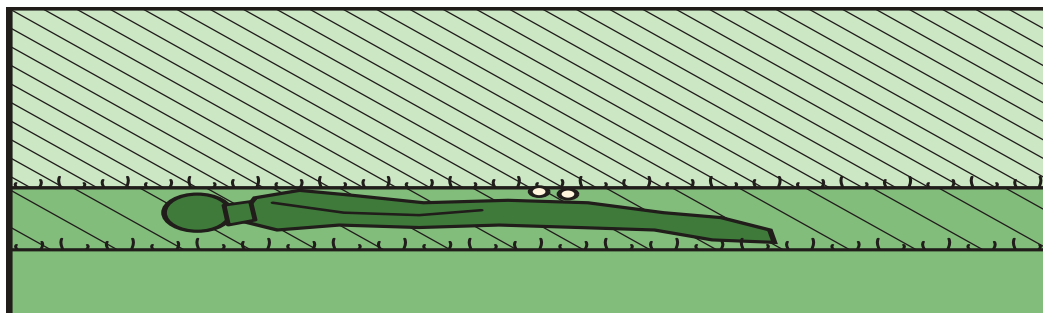
› Lire sur lebacparpatrick.fr



Tout ce qui est vivant dans le cadre penche du même côté ; ce vers quoi cela penche ne porte aucune marque.



Deux petits disques clairs sur une masse sombre, et rien autour pour en retarder la lecture.



Tout est donné dans le même cadre, et ce qui décide est la plus petite chose, au bord le plus éloigné.

SUR LE SITE

› Le thème VIII du parcours, « Apprendre à regarder : le lecteur doit revenir sur son premier jugement », avec ses quatre citations et leurs cotes.

lebacparpatrick.fr

› « Au Cabaret-Vert, cinq heures du soir » : un autre sonnet du recueil suivi vers par vers.

lebacparpatrick.fr

› « La satire détruit-elle toute possibilité de beauté ? » ; la dissertation 6 du dossier : la satire attaque les pouvoirs, elle s'appuie sur des images de beauté qu'elle ne détruit pas.

lebacparpatrick.fr

LA LIMITE

ON peut dire que le poème organise un retard d'information, et que ce retard fait tout le travail. On ne peut pas dire que Rimbaud dénonce la guerre dans ce sonnet : le mot n'y est pas, l'ennemi n'y est pas, la cause n'y est pas. On ne peut pas dire non plus que la nature est indifférente ou complice : le vers 11 lui adresse un impératif, et le texte ne dit pas si cet ordre est sincère ou amer. Il laisse les deux lectures ouvertes et ne tranche pas. Ce que le texte donne, en revanche, se dit sans risque : un soldat (v. 5), deux trous rouges au côté droit (v. 14). Le site lui-même reste à cette distance quand il parle du sonnet pour le sujet 6 : « la nature berce et éclaire un corps que rien ne

peut réveiller ». Berce, éclairer : deux verbes de la nature, aucun verdict sur elle. Sur la copie, la formule sûre est celle du parcours, qui parle de « la relation entre le corps et le milieu » et non d'un message : on décrit ce que le milieu fait, ce que le corps ne fait plus, et l'on s'arrête au vers 14, comme le poème.

Le test décisif. Le texte retarde une information anatomique précise et prépare sa relecture par des signes ambigus. Cette construction est démontrable sans attribuer au poète une thèse générale sur la guerre. Relisez successivement « bouche ouverte », « pâle » et « il a froid ». Avant le dernier vers, chacun peut appartenir au sommeil ; après lui,

chacun devient compatible avec la mort. Le changement vient de l'information finale, pas d'un mot remplacé.

Ce que la copie doit conserver. L'ordre des signes reste la preuve. La copie peut parler de révélation différée, de relecture et de contraste entre vivant et mort. Elle doit laisser hors de sa conclusion les causes historiques que le poème ne fournit pas, même si le soldat suffit à faire entendre la guerre.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. Le sonnet ne nomme ni bataille, ni ennemi, ni responsable. Il n'autorise pas davantage à faire de la nature un personnage complice ou indifférent : l'impératif adressé à elle ne prouve aucune réponse.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE DOSSIER

Après le dernier vers, le val reste beau ; et c'est le problème

Le prolongement du mouvement précédent n'est pas une seconde lecture du sonnet : c'est la question de ce qu'il advient du paysage une fois qu'on sait. On relit *Le Dormeur du val* en connaissant la fin. Le décor ne devient pas sinistre.

Il reste exactement ce qu'il était. L'expérience se fait en une minute : on lit le vers 14, on remonte au vers 1, et l'on regarde ce qui a changé. Rien dans les mots, tout dans le lecteur.

Le premier vers ne change pas de sens à la relecture : « C'est un trou de verdure où chante une rivière » (v. 1). La rivière chante toujours. Le premier quatrain tout entier est fait d'eau et de lumière : « Accrochant follement aux herbes des haillons » (v. 2), « D'argent ; où le soleil, de la montagne fière, » (v. 3), « Luit : c'est un petit val qui mousse de rayons. » (v. 4). Le val mousse toujours de rayons. Et jusque dans les tercets, le corps est posé sur de la fraîcheur : « Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme » (v. 9), « Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine » (v. 13). Ces mots-là ne se rétractent pas après le vers 14. C'est

là que le sonnet se sépare du poème de dénonciation : il ne retire pas la beauté, il la laisse en place à côté du corps.

Le rapprochement avec *Le Mal*. Il devient alors instructif. Dans *Le Mal*, la beauté appartient à l'autre camp ; c'est le vers 9, « ; Il est un Dieu, qui rit aux nappes damassées », le confort de celui qui ne subit rien. Dans *Le Dormeur du val*, la beauté est sur place, autour du mort, et n'appartient à personne. Mais *Le Mal* a lui aussi son herbe et son été, au vers 7 : « ; Pauvres morts ! dans l'été, dans l'herbe, dans ta joie, ». Et les deux sonnets se tournent vers la même interlocutrice, l'un au dernier vers de ses quatrains, l'autre dans son premier tercet : « Nature ! ô toi qui fis ces hommes saintement !... » (v. 8) dans *Le Mal*, « Nature, berce-le chaudement : il a froid. » (v. 11) dans

Le Dormeur du val. L'un s'exclame, l'autre supplie. L'explication linéaire du *Mal* lit la première adresse ainsi : « L'apostrophe oppose une création sacrée à la destruction organisée. » Deux sonnets, deux façons d'installer un contraste : l'un le construit par la syntaxe, l'autre par l'ordre d'arrivée des informations. La maison le note elle-même à la fin de l'explication du *Mal* : « Cette manière de faire porter la charge par un détail final se retrouve dans « *Le Dormeur du val* » » ; deux trous rouges, et tout bascule.

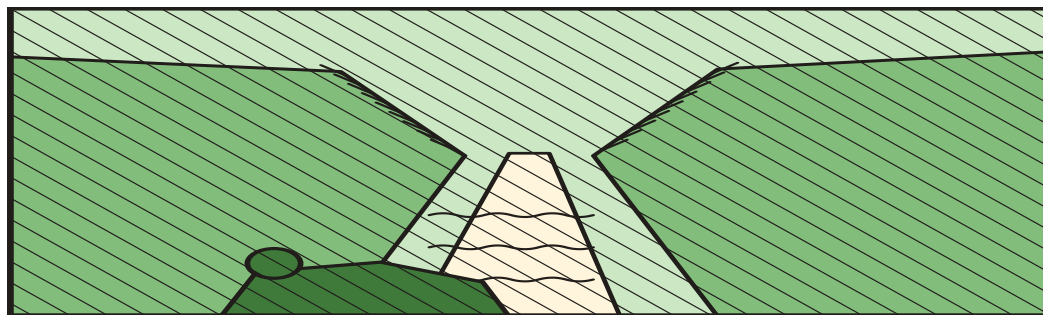
Ce que la beauté devient. Le sujet de dissertation n° 6 du site se conclut par une formule qui convient aux deux sonnets : « Cette énergie critique ne supprime pas la beauté : elle lui retire l'innocence et l'oblige à coexister avec le grotesque, le corps et l'histoire. » Coexister : c'est exactement ce que fait le val après le

vers 14. Pour *Le Mal*, le même sujet écrit que « la splendeur naturelle rend le massacre intolérable ». La beauté n'est ainsi pas une consolation dans ces deux poèmes ; elle est ce qui rend la mort visible. Sur la copie, on cite le vers 4 puis le vers 14, et l'on laisse mesurer la distance.

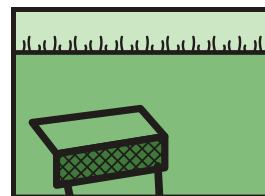
Un point de plus pour éprouver la lecture. Après la révélation, la rivière continue de « chanter » et le soleil de « luire » : aucun élément du premier quatrain n'est corrigé ni effacé. Le problème vient précisément de cette coexistence entre beauté maintenue et mort désormais certaine. La relecture change le rapport des éléments, pas leur réalité verbale. Comparer ce sonnet à « *Le Mal* » permet de distinguer une accusation syntaxique d'un silence où aucune cause n'est nommée.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

› Lire sur lebacparpatrick.fr



La même trame de lumière passe sur le val et sur le corps sans changer d'écart d'une seule unité.



La beauté qui a un bord tient sur une table et s'arrête à sa nappe ; celle qui n'en a pas sort du cadre par ses quatre côtés.



Les trois ondulations sortent du cadre du même côté : rien ne les a interrompues.

LA LIMITE

On peut dire que les deux sonnets travaillent le même écart entre ce qui est beau et ce qui est arrivé. On ne peut pas dire qu'ils délivrent le même message, ni qu'ils forment un diptyque : rien dans le recueil ne les lie, l'ordre des vingt-deux poèmes n'est pas un argument, et *Le Dormeur du val* ne nomme aucun responsable. Ce qui est établi, et rien de plus : un poème fait attendre son verbe, l'autre fait attendre son fait. Le site lui-même les tient séparés : dans le sujet 6, ils occupent deux sous-parties distinctes, sous deux titres qui ne disent pas la même chose ; « Le sonnet du « Mal » associe beauté naturelle et accusation religieuse » d'un côté, « Les quatrains du

« Dormeur du val » retournent l'idylle contre la guerre » de l'autre. Associer n'est pas retourner. La formule sûre, sur une copie, tient en une phrase construite avec deux sujets : *Le Mal* fait ceci, *Le Dormeur du val* fait cela ; jamais « Rimbaud a voulu », qui suppose une intention que rien, dans les vingt-deux poèmes, ne vient prouver.

Le test décisif. Les deux poèmes peuvent être rapprochés par leur contraste entre beauté et violence, mais ils n'organisent pas ce contraste avec les mêmes moyens. L'un retarde une blessure ; l'autre conduit une phrase jusqu'à l'autel. Placez les preuves côte à côte : dernier vers pour « *Le Dormeur du val* », proposition principale au vers 9 pour « *Le Mal* ».

Si la conclusion emploie les mêmes mots pour les deux, elle a probablement effacé leur différence de construction.

Ce que la copie doit conserver. Le rapprochement doit rester déclaré. Une copie juste peut comparer leurs effets et leurs procédures. Elle ne leur prête ni message identique ni responsable commun ; elle montre au contraire comment deux formes produisent deux régimes distincts de révélation et d'accusation.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. Rien dans le recueil ne les désigne comme un diptyque, et l'ordre des pièces ne suffit pas à fabriquer cette intention. Le rapprochement appartient au lecteur et doit être annoncé comme tel.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

SUR LE SITE

› Le thème VIII du parcours, « Apprendre à regarder : le lecteur doit revenir sur son premier jugement » ; ce que devient un premier jugement à la relecture.

lebacparpatrick.fr

› Le vers 9, « ; Il est un Dieu, qui rit aux nappes damassées », est expliqué au deuxième mouvement de « *Le Mal* ».

lebacparpatrick.fr

› « La satire détruit-elle toute possibilité de beauté ? » ; la dissertation 6 du dossier, en trois parties, jusqu'au contraste entre beauté et violence qui renouvelle le lyrisme.

lebacparpatrick.fr

REPÈRES

Le parcours

« Dans l'atelier du poète ». Attends-toi à des sujets sur la reprise, l'échec avoué et le travail rendu visible ; le sujet 3 de la maison demande déjà si la reprise est « la force décisive » du livre.

Le livre

La Rage de l'expression est un recueil de dossiers d'objets ; l'œillet, la guêpe, l'oiseau, le mimosa, le bois de pins. *Le Mimosa* est l'un d'eux, et le plus long.

Page 76

« il faut ainsi que j'ouvre un cahier. » Le cahier est décidé à l'intérieur du texte, et le lecteur assiste à la décision.



Deux états partent du même point et ne s'écartent qu'au bout : l'écart est tout ce qu'on a à lire.

Page 87

« Il ne me reste qu'un procédé. » Les méthodes sont épuisées une par une, et le procédé qui reste a un nom : « Il faut que je prenne le lecteur par la main » (p. 87).

Page 92

« Oh ! qu'il est difficile d'approcher de la caractéristique des choses ! » L'aveu est conservé, et il se lit avant la vérification.

Page 094

« glorieux, vite découragé ». C'est le passage de l'explication 10 : « Ponge revient à une formule apparue dès l'ouverture et lui donne une force nouvelle ».

Page 096

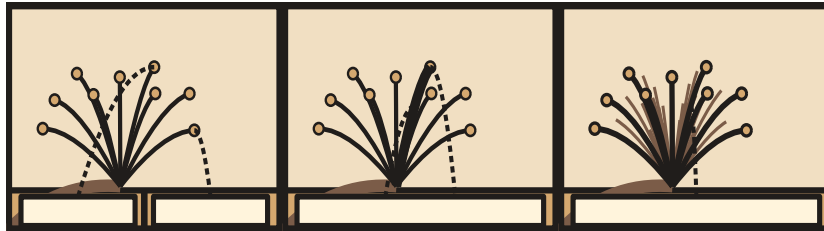
« puisqu'elle s'extravase, jusqu'au prochain printemps disons-lui au revoir ! ». Le dossier ne se referme pas, il s'ajourne.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

Deux mots, une virgule, et vingt pages pour vérifier qu'ils tiennent

Dans Le Mimosa, une formule brève devient peu à peu le caractère mobile de la plante observée.



Lire les deux mots comme deux moments oblige à les prendre sur deux filaments différents.

POURQUOI ce n'est pas une trouvaille. Une trouvaille arrive et clôt. Celle-ci arrive et se fait vérifier. La formule n'est pas inventée à la page 094, elle y revient, « après avoir beaucoup tourné autour de cet arbuste ». C'est là que se joue tout le livre. Chez un autre poète, on aurait gardé la version finale et brûlé les brouillons. Ici, les essais sont imprimés, et la formule vaut précisément parce qu'on a sous les yeux ce qu'elle a coûté.

Ce que la formule doit prouver. Deux mots séparés par une virgule : la gloire, puis le découragement. Le risque est évident ; une jolie antithèse, la fleur qui brille le matin et se fane le soir. Le texte écarte lui-même cette

lecture : « au moment même de la gloire, dans le paroxysme de la floraison, le feuillage présente déjà des signes de désespoir ». Pas l'un après l'autre : en même temps. La fleur est « purement et simplement un déploiement d'étamines au soleil » ; un seul geste, qui est l'éclat ; et pendant ce geste, « l'expression des feuilles dément celles des fleurs ». C'est ce que l'explication appelle une caractéristique « dynamique : elle unit des expressions contemporaines et conserve la mémoire du travail ».

Ce qu'on peut en conclure, et pas davantage. On peut dire que la reprise est ici un procédé de preuve : la

formule est posée, puis soumise à l'observation, puis retenue. On ne peut pas dire que Ponge cherche la belle formule : au moment même du bilan, note l'explication, « Il reconnaît ses égarements et veut ajouter des nuances. » Il n'arrête pas parce qu'il a réussi ; il arrête parce que la saison finit ; « puisqu'elle s'extravase, jusqu'au prochain printemps disons-lui au revoir ! ». L'explication n'en tire que la conclusion prudente : « L'au revoir devient aussi une manière de clore le cahier sans prétendre épuiser l'objet. »

Parler de trouvaille instantanée ferait disparaître précisément ce que le livre choisit d'imprimer.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA PREUVE

« Oh ! qu'il est difficile d'approcher de la caractéristique des choses ! » (*Le Mimosa*, p. 92, Gallimard 1976 ; reprise dans l'explication du site). La phrase suit de près la formule revenue et **précède** sa vérification par les fleurs et les feuilles : l'explication la range dans son premier mouvement, « revenir, nommer, reconnaître la difficulté », et elle est imprimée. Un livre ordinaire l'aurait supprimée une fois la difficulté résolue. Celui-ci la garde : elle mesure la distance parcourue. L'explication lit jusqu'au verbe ; *approcher* « refuse la possession et maintient une distance ». On n'atteint pas la caractéristique, on s'en approche ; l'aveu n'est ainsi pas un moment de faiblesse, c'est la définition même du travail.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE GESTE

Le geste à retenir

QUAND une formule revient dans ce livre, ne notez pas « répétition ». Notez à quelle page elle revient, et ce qui a été observé entre les deux. L'écart est l'analyse. Sur la copie, cela s'écrit en trois temps : la formule avec sa première

cote, la formule avec sa seconde, et entre les deux, en une phrase, ce que le texte a regardé ; ici les étamines au soleil, et le feuillage qui « dément ». Une répétition dit deux fois la même chose ; une reprise revient dire la même chose après avoir vérifié, et c'est

la vérification qui compte. Le sujet 3 de la maison le formule en une ligne : « Écrire consiste à revenir et à corriger. » Si vous tombez sur ce sujet, la page 094 est votre exemple le plus sûr, parce que l'explication elle-même nomme le geste ; « la

formule revenue » ; et parce que la preuve tient sur trois pages numérotées.

Le contrôle final du geste. Placez les deux occurrences de la formule sur deux lignes, avec leur date ou leur page, puis inscrivez entre elles les observations nouvelles.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

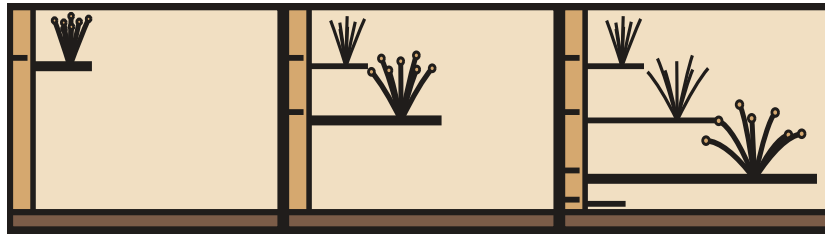
Le coin des parents

Ponge choisit un objet et le décrit ; il se relit, se juge trop grossier, recommence, et imprime tout.

POUR SITUER

Ce que votre enfant doit savoir faire : repérer qu'une formule est reprise, dire ce qui a changé entre les deux versions, et ne pas confondre un brouillon avec une négligence. Ici, le brouillon est le texte. C'est la difficulté de l'œuvre, et c'est aussi tout son intérêt. À l'examen, cela prend deux formes. À l'oral, l'explication d'un passage ; la maison en sert une sur le mimosa, pages 094 à 096, où la formule « glorieux, vite découragé » revient et se vérifie. À l'écrit, une dissertation sur le parcours « Dans l'atelier du poète » ; le sujet 3 de la maison demande si la « reprise » est « la force décisive » du livre. Dans les deux cas, la même compétence : montrer un écart entre deux états d'un texte, et dire ce que cet écart apprend.

› Lire sur lebacparpatrick.fr



**

La Rage de l'expression n'est pas un recueil de poèmes achevés. C'est un ensemble de cahiers de travail, publiés tels quels : la guêpe, l'oiseau, l'œillet, le mimosa, le bois de pins. Ponge choisit un objet, essaie de le décrire, se relit, se juge trop grossier, recommence, et imprime tout ; les essais ratés compris, avec leurs dates. Le livre montre l'atelier au lieu de montrer la statue.

Ce que l'auteur annonce. Il le dit dans *L'Œillet*, et sans coquetterie : « Je ne me prétends pas poète. Je crois ma vision fort commune. ». Il se donne aussi une règle, dans les *Berges de la Loire* : « Ne jamais essayer d'arranger les choses. Les choses et les poèmes sont inconciliables. ». Il choisit

ainsi : « Il s'agit de savoir si l'on veut faire un poème ou rendre compte d'une chose », et c'est la chose qu'il prend. Voilà pourquoi les brouillons restent : les arranger, ce serait déjà faire un poème.

Des dates dans un poème. Le dossier du bois de pins commence par une date, « 7 août 1940. » (p. 99), et la page suivante recommence le même jour : « 7 août 1940 ; Après midi. » (p. 100). Le parcours de la maison en fait un thème entier, « VII Montrer le temps de l'observation », et le résume en une phrase : « Deux moments permettent de mesurer une reprise. » Ce que votre enfant doit voir, c'est ce qui change entre le matin et l'après-midi ; pas le poème, la

différence.

Des verdicts aussi. Le même dossier s'interrompt sur un bilan, et il est sévère : « Tout cela n'est pas sérieux. » (p. 142), puis « Pas grand-chose pour la peine que je me suis donnée. » (p. 142). Un auteur qui imprime cela ne se contente pas de publier ses brouillons : il publie le jugement qu'il porte sur eux.

Ce que cela change à la maison. Ce livre ne se lit pas comme un recueil, où l'on choisit un poème. Il se lit comme un dossier, du début à la fin d'un objet, en regardant ce qui bouge d'une page à l'autre. C'est plus long, et c'est aussi plus facile à expliquer : il n'y a rien à deviner, tout est écrit, y compris les doutes.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

À TABLE

La question qui ouvre

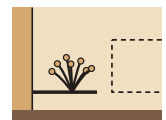
pourquoi un écrivain publierait-il ses ratures ? Réponse attendue : parce que le livre est fait pour montrer le travail, pas le résultat.

Répétition ou reprise

qu'est-ce qui distingue une répétition d'une reprise ? Une répétition dit deux fois la même chose ; une reprise revient sur une phrase après avoir regardé davantage.

La question qui rapporte

qu'est-ce que Ponge décide de garder, et qu'est-ce qu'il aurait pu effacer ? Elle oblige à regarder la page ; c'est elle qui vaut des points.



La place qui suivrait le dernier essai est tracée, vide, et le bord la coupe.

Le 7 août 1940

demandez ce qui se passe entre « 7 août 1940. » (p. 99) et « 7 août 1940 ; Après midi. » (p. 100). Si la réponse est « il recommence », demandez ce qui change.

Le bilan de la page 142

« Tout cela n'est pas sérieux. » ; est-ce un aveu de faiblesse ou une méthode ? Le parcours répond : le bilan « garde ce qui peut encore servir ».

Le mot poète

« Je ne me prétends pas poète. » ; pourquoi écrire cela en tête d'un livre de poèmes ? Parce que ce qu'il vise, c'est la chose, pas le poème.

La réponse à corriger

si votre enfant dit « il se répète », c'est le contresens à éviter. La page 34 montre comment une formule qui revient se fait vérifier.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle La Rage de l'expression ?

PONGE choisit des choses très concrètes ; l'œillet, la guêpe, l'oiseau, le mimosa, le bois de pins ; et essaie de leur rendre justice par les mots. Il ne publie pas seulement un résultat : il conserve les notes, les reprises, les dates et les jugements portés sur son propre travail.

Chaque dossier montre une observation qui recommence. Une formule

paraît convenir, puis un détail la dément ; un rapprochement ouvre une piste, puis devient trop général. L'auteur corrige devant le lecteur au lieu d'effacer les étapes qui n'ont pas abouti.

Le temps d'écriture fait partie du livre. Deux pages datées du même jour permettent de mesurer ce qui a changé entre le matin et l'après-midi. Des verdicts

comme « Tout cela n'est pas sérieux » restent imprimés et transforment l'insatisfaction en matière littéraire.

L'œuvre parle ainsi moins des objets seuls que de l'effort pour les nommer sans les arranger. Elle donne à lire un atelier : le moment où la langue approche une chose, échoue, se reprend et gagne en précision sans

prétendre atteindre une formule définitive. Le lecteur suit alors moins une série d'objets qu'une discipline : revenir à la chose lorsque la phrase commence à tourner toute seule. L'inachèvement n'est pas un abandon ; il demeure visible parce que le livre préfère montrer la recherche et ses critères plutôt que fabriquer une perfection rétrospective.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ENQUÊTE

« Tout cela est trop grossier » ; et la phrase reste imprimée

Le parcours de la maison consacre un thème entier à l'échec, et son titre est exact : « IV Faire le bilan sans effacer l'insatisfaction ». Les trois verbes comptent, et dans cet ordre.

LA question qu'il pose : comment juger son travail sans le déclarer entièrement perdu ? Sa thèse tient en une ligne ; « Le bilan garde ce qui peut encore servir. » ; et son garde-fou aussi : « L'échec n'est pas célébré pour lui-même. Il devient utile lorsqu'il permet un choix plus précis et une nouvelle décision. » Autrement dit, l'échec n'est ni caché ni exhibé : il est mesuré. Reste à voir avec quel instrument.

Le verdict est net et il est daté : « Tout cela est trop grossier. » (Notes prises pour un oiseau, NPO-p35). Ce n'est pas une modestie d'auteur, c'est une note de travail, et elle porte sur les pages qui précèdent. Ce qui est remarquable n'est pas qu'il l'écrive ; tout écrivain se juge ; mais qu'il ne l'efface pas : la condamnation reste sur la page, à côté de ce qu'elle

condamne. Le lecteur a ainsi sous les yeux la pièce et son procès.

L'instrument du jugement. Il est nommé ailleurs, dans les *Berges de la Loire* : « le moindre soupçon de ronron poétique m'avertit seulement que je rentre dans le manège, et provoque mon coup de reins pour en sortir ». Le critère n'est pas le goût, c'est un signal d'alarme ; dès qu'une phrase sonne poétique, elle est suspecte. La règle est écrite plus haut dans le même texte : « Que mon travail soit celui d'une rectification continuelle de mon expression (sans souci a priori de la forme de cette expression) en faveur de l'objet brut. ». Rectification continuelle : le jugement n'est pas un accident du travail, il en est le régime. C'est pourquoi la difficulté est reconnue en toutes lettres plutôt que surmontée en silence : « Oh ! qu'il

est difficile d'approcher de la caractéristique des choses ! » (Le *Mimosa*, p. 92).

Le bilan du bois de pins. Le thème IV prend son exemple le plus dur dans le *Carnet du bois de pins* : après des jours d'essais, un bilan tombe, « Tout cela n'est pas sérieux. » (p. 142), puis le compte, « Pas grand-chose pour la peine que je me suis donnée. » (p. 142). Le parcours note ce que ce compte refuse : « identifier quantité de travail et qualité obtenue ». Et le bilan ne s'arrête pas au constat, il cherche la cause : « Pourquoi ce dérèglement, ce déraillement, cet égarement ? » (p. 143). Trois noms qui, lit le parcours, « donnent à l'erreur une direction et un mécanisme à retrouver ».

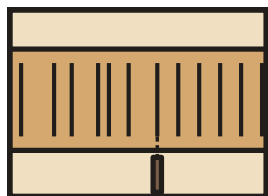
Ce qu'un échec rend possible. Dans le *mimosa* même, Ponge refuse de lâcher le peu qu'il tient :

« je ne veux pas le perdre » (p. 87). Le parcours commente : « La négation protège un acquis modeste malgré l'insatisfaction générale. » C'est pourquoi le constat qui suit un échec n'est pas un renoncement mais un programme : « Tout est à dire. » (NPO-p41). Et c'est la conclusion du thème lui-même : « le dossier conserve un échec pour rendre possible un progrès identifiable ». Un échec effacé n'apprend rien ; un échec gardé, daté et jugé devient une mesure.

Les dates rendent les versions comparables et empêchent le jugement final de reconstruire une progression parfaitement régulière. L'échec devient connaissance parce qu'il localise une insuffisance et conserve les mots qui permettront de ne pas la répéter de la même manière.

» Lire sur lebacparpatrick.fr

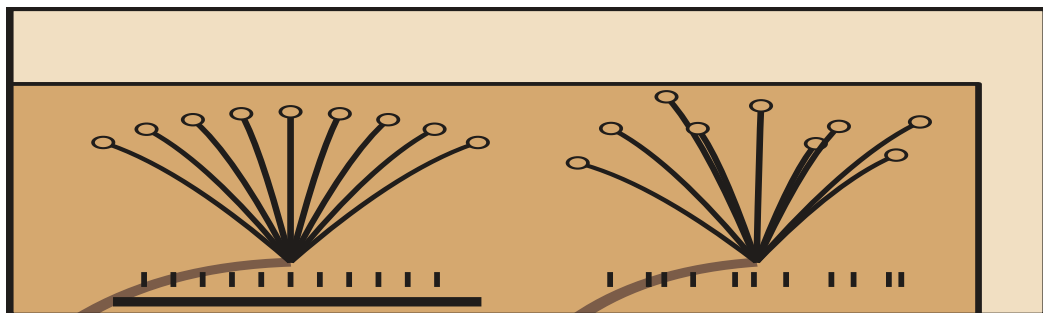
» Lire sur lebacparpatrick.fr



L'alerte ne se déclenche pas sur une faute : elle se déclenche à l'endroit où les intervalles deviennent égaux.



Entre le trait qui juge et ce qu'il juge, il reste un intervalle : rien n'est recouvert.



Le verdict tient sur la même feuille que ce qu'il condamne, et il ne l'efface pas.

SUR LE SITE

» « IV Faire le bilan sans effacer l'insatisfaction » ; le thème du parcours dont l'idée directrice est que l'échec devient utile lorsqu'il permet un choix plus précis. lebacparpatrick.fr

» L'explication linéaire n° 10 montre la suite de ce jugement : la formule du *mimosa* revenue, vérifiée, retenue. lebacparpatrick.fr

» « La Rage de l'expression donne-t-elle à lire les choses ou l'atelier de l'écriture ? » ; la dissertation 3 du dossier pose la question de l'atelier, sous-partie par sous-partie. lebacparpatrick.fr

LA LIMITE

ON peut dire que le livre fait de l'échec un instrument de connaissance, parce qu'il le garde comme une mesure. On ne peut pas dire que Ponge célèbre l'échec, ni qu'il préfère le brouillon au texte : « Tout cela est trop grossier. » est un jugement négatif, pas un éloge, et rien dans la phrase ne la rend ironique. Le parcours le dit à sa manière : « L'échec n'est pas célébré pour lui-même. » Et « Pas grand-chose pour la peine que je me suis donnée. » (p. 142) est un compte déficitaire, tenu par quelqu'un qui aurait voulu gagner. On ne peut pas dire non plus que l'inachèvement soit une facilité : il est ici la conséquence d'un critère très dur, appliqué à soi. Le critère a

un nom, « rectification continuelle », et un réflexe, le « coup de reins » qui fait sortir du « ronron poétique ». Ce qu'on peut établir, et qui suffit pour une copie : l'échec est gardé parce qu'il sert ; « je ne veux pas le perdre » (p. 87) ; et non parce qu'il plaît. Le parcours le dit d'un mot, le bilan « garde ce qui peut encore servir » : garder n'est pas aimer.

Le test décisif. Le vocabulaire du jugement reste négatif : « trop grossier », « pas sérieux », « pas grand-chose ». Le livre ne transforme jamais ces formules en compliments adressés au brouillon. Cherchez ce qui suit chaque verdict. Lorsqu'une note précise ce qui doit être repris ou ce qui mérite malgré

tout d'être gardé, l'échec devient opératoire ; lorsqu'elle ne le fait pas, il demeure seulement constaté.

Ce que la copie doit conserver. Le jugement demeure négatif. La mesure vient de là. La copie doit faire entendre cette exigence : garder une erreur permet de mesurer la tentative suivante. Elle évitera l'éloge vague du brouillon et citera le jugement, la date ou la rectification qui transforme une insuffisance en étape lisible.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. On ne peut ainsi pas conclure que tout ratage serait fécond ni que l'inachèvement dispenserait d'un critère. Ponge conserve ses essais parce qu'il les juge sévèrement, non parce qu'il renonce à juger.

» Lire sur lebacparpatrick.fr

LE DOSSIER

Si rien n'est jeté, c'est que la reprise est le livre

Le mouvement de la page précédente a une conséquence, et elle est matérielle : un écrivain qui ne jette rien fabrique un objet d'un genre particulier. Non pas un poème entouré de notes, mais un livre dont les notes sont le texte.

RESTE à savoir si c'est un choix ou un aveu. Le sujet 3 de la maison pose la question en termes d'examen : « Peut-on affirmer que la notion « reprise » constitue la force décisive de *La Rage de l'expression* ? » Et il donne de la reprise une définition qu'on peut recopier telle quelle : « Écrire consiste à revenir et à corriger. » Si c'est vrai, la reprise n'est pas un trait du livre parmi d'autres ; c'est ce qui le fabrique.

Le livre répond, et il répond deux fois. D'abord par une préférence assumée : « Il vaudrait mieux alors en rester à ces notes » (*Notes prises pour un oiseau*, NPO-p38). Le conditionnel n'est pas une hésitation ; c'est une comparaison faite et tranchée entre deux états du texte, les notes et le poème, au bénéfice des notes. La note, d'ailleurs, sait ce qu'elle cherche :

« ce qui importe, n'est-ce pas de saisir le nœud ? » (NPO-p37) ; et elle sait comment : elle « dissocie les qualités de l'objet puis les recompose » (NPO-p44). Ensuite par ce qui suit la dernière page : « il reste beaucoup de choses à dire. » (NPO-p43). Un livre qui finit en signalant ce qu'il n'a pas fait ne s'excuse pas, il indique une suite.

La reprise, définie par l'auteur. Ce que « reprise » veut dire, Ponge l'écrit lui-même dans les *Berges de la Loire* : « En revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut, de différent : différent en particulier de ce que j'ai déjà (à ce moment) écrit de lui. ». Revenir, ainsi, non pas à sa phrase pour la polir, mais à l'objet contre sa phrase. La reprise est une correction par la chose, et c'est pour cela qu'elle laisse des traces : chaque état du texte est daté. Le

parcours le montre dans le bois de pins, où deux versions du même jour restent côte à côte, et où une parenthèse écarte un adjectif ; « Je ne dirai pas robuste » (p. 100). Le parcours commente : « Le futur négatif conserve une décision lexicale au moment où elle se prend. » Le livre n'imprime pas seulement ce qu'il a trouvé ; il imprime le moment où il décide.

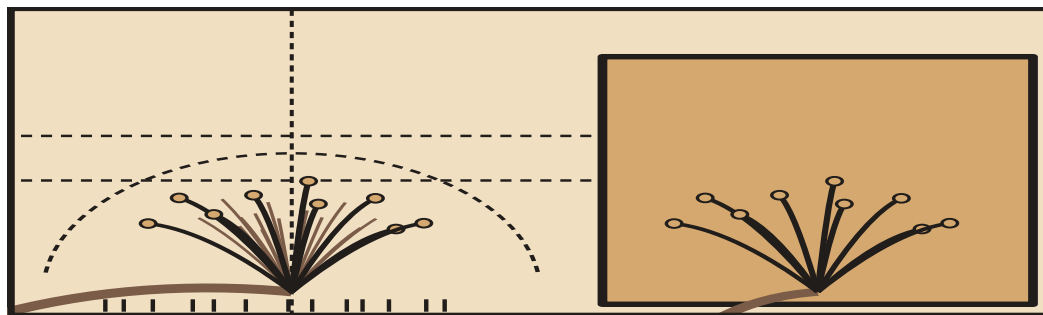
Un mode d'emploi. Le geste va d'ailleurs plus loin que l'auteur : « D'autres viendront qui utiliseront mieux que moi les procédés que j'indique. Ce seront les héros de l'esprit de demain. » (*L'Éillet*). Les procédés que j'indique ; le livre se donne pour ce qu'il est, un mode d'emploi transmissible, et c'est la raison pour laquelle les essais manqués y figurent. On ne transmet pas un résultat ; on transmet une manière de chercher,

et une manière de chercher ne s'enseigne qu'avec ses échecs. Le sujet 3 conclut dans le même sens : « reprise pose la difficulté, matière la transforme, et lecteur en révèle la portée ». La reprise n'est pas la fin du livre, elle en est le commencement obligé.

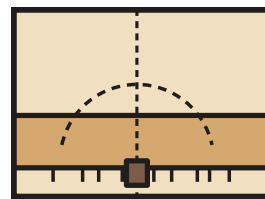
Un point de plus pour éprouver la lecture. « En revenir toujours à l'objet » définit la reprise comme un retour de la phrase vers la chose, non comme un simple polissage de la phrase précédente. Les versions datées rendent visible ce retour et permettent de voir une décision au moment où elle se prend, y compris lorsqu'un adjectif est refusé. Ce retour vers l'objet reste le critère de chaque version. Il ne s'efface pas. Le livre transmet ainsi une méthode dont les corrections, les arrêts et les échecs sont des pièces nécessaires.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

› Lire sur lebacparpatrick.fr



Le même objet paraît deux fois : l'un garde ce qui a servi à le trouver, l'autre n'a gardé que lui-même.



Retirez l'objet : ce qui reste sur la feuille est la manière de le chercher, et elle se transmet.



Du même point de départ, un second arc est amorcé et quitte le cadre sans être achevé.

LA LIMITE

ON peut dire que la reprise est la forme même de l'œuvre, et non un accident de fabrication. On ne peut pas dire que toute reprise du livre soit un progrès : le texte n'en fournit pas la garantie, et la notation NPO-p38 reste au conditionnel. Le parcours le dit avec précision, au terme de son thème VII : « les dates rendent le travail comparable, tandis que les corrections en rendent le progrès discutable ».

Comparable, discutable ; pas garanti. Du bois de pins, le parcours ne dit pas que la version de l'après-midi vaut mieux que celle du matin ; il dit qu'elle rend visible « une reprise rapide, et non un poème nouvellement autonome ». On ne peut pas dire non plus que

Ponge renonce à écrire des poèmes ; il en écrit, et il les juge. Il l'écrit en toutes lettres : « ne jamais m'arrêter à la forme poétique ; celle-ci devant pourtant être utilisée à un moment de mon étude ». Ne pas s'y arrêter n'est pas s'en passer. Ce qui est établi : il refuse de choisir entre le poème et son enquête, et il imprime les deux ; la note et son jugement, la version du matin et celle de l'après-midi.

Le test décisif. La reprise garantit la comparabilité des états, pas leur amélioration automatique. Deux versions datées peuvent différer sans que la seconde soit déclarée supérieure à la première. Pour contrôler le mot « progrès », exigez une décision explicite : un terme

refusé, une formule gardée, un jugement motivé. Sans cette pièce, il faut parler de changement ou de nouvelle tentative, non de réussite.

Ce que la copie doit conserver. Chaque état reste discutable. La copie peut conclure que l'œuvre imprime sa propre reprise. Elle doit conserver la part discutable de cette progression et montrer ce qui, dans chaque état, autorise réellement à parler d'un déplacement vers l'objet.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. Ponge n'abandonne pas la forme poétique ; il refuse de s'y arrêter lorsque son rythme s'éloigne de l'objet. La note et le poème demeurent ainsi deux moments d'une même enquête, non deux camps dont l'un abolirait l'autre.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

SUR LE SITE

› « *La Rage de l'expression* donne-t-elle à lire les choses ou l'atelier de l'écriture ? » ; le sujet n° 3 traité en entier, ses reprises et ses neuf prises.
lebacparpatrick.fr

› « *Explication linéaire 2 : L'Éillet, le défi des choses au langage* » : le dossier d'où vient cette phrase sur les procédés, pris ligne à ligne.
lebacparpatrick.fr

› *L'explication linéaire n° 10* montre une reprise qui s'arrête : non parce qu'elle a réussi, mais parce que la saison finit.
lebacparpatrick.fr

REPÈRES

Le parcours

« La poésie, la nature, l'intime ». Attends-toi à des sujets sur ce que le paysage fait à la voix qui le regarde, et sur ce qu'une voix fait au paysage.

2021

Mes forêts paraît ; Hélène Dorion est une poète québécoise contemporaine. Le poème est pris dans la section des tempêtes, là où, dit l'explication, le recueil devient contemporain et pas seulement forestier.

L'anaphore

la formule *il fait un temps de* se répète et ne se corrige jamais. Ce qui change, c'est ce qu'elle accepte après *de*.



Le seul vivant du relevé se tient contre une paroi qui n'a pas d'ouverture.

Le zeugme

« Il fait un temps de bourrasques et de cicatrices » ; un mot de climat et un mot de corps, coordonnés comme s'ils allaient de soi.

Le désastre

« un temps de séisme et de chute ». Les deux termes basculent du même côté : la secousse, puis sa conséquence.

Le vivant

« les oiseaux demandent refuge », seule phrase du relevé où un sujet vivant demande quelque chose. L'obtient-il ? Le texte ne le dit pas.

La substantivation

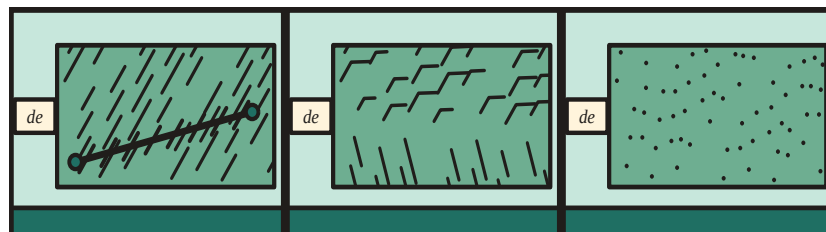
« un temps de pourquoi de comment », puis « tout un siècle à défaire le paysage » : les compléments deviennent des questions, la durée passe de la journée au siècle, la phrase ne bouge pas.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

Un bulletin météo qui finit par annoncer un siècle

Le poème garde « *il fait un temps de* » et change ce que la formule accepte de porter.



Un mot *de* peau entre dans une phrase de temps qu'il fait, et rien dans le tracé ne l'annonce.

La formule et son premier écart. Le premier vers relevé est entier : « Il fait un temps de bourrasques et de cicatrices ». Deux compléments, reliés par *et*, ainsi donnés *comme* comparables. Le premier appartient à la météo, le second à un corps. Aucune comparaison n'est annoncée, aucun *comme* ne vient prévenir : la phrase impersonnelle met un mot *de* peau dans une phrase de temps qu'il fait, et passe à la suite. L'écart est produit par la coordination, pas par une image. L'explication du site nomme le procédé ; un zeugme sous une tournure impersonnelle ; et rappelle que ce *il* n'a pas de référent : personne ne fait ce temps-là, et personne n'en répond dans la phrase.

La formule s'abrège, puis revient, puis change de nature. Le vers suivant la réduit : « un temps de séisme et de chute ». Même architecture à deux termes, mais les deux sont maintenant catastrophiques : ce qui était partagé entre dehors et dedans est devenu partagé entre deux désastres. Entre-temps, un vivant a pris la parole, ou presque : « les oiseaux demandent refuge », seul vers du relevé où un sujet demande quelque chose ; et *refuge* y est sans article, *comme* un besoin qu'on n'a pas le temps de déterminer. Plus loin, la formule se redresse en entier : « *il fait un temps de verre éclaté* » ; puis elle fait ce qu'on n'attend pas d'un bulletin : « un temps de pourquoi de comment ». Après *de*, il n'y a plus de

chose du tout, mais deux mots *de* question. Le temps qu'il fait est fait d'interrogations. C'est le point où la formule cesse de décrire et se met à diagnostiquer.

Ce qu'on peut en conclure, et pas davantage. On peut dire que le poème étend une formule impersonnelle jusqu'à lui faire porter une époque : le relevé s'achève sur « tout un siècle à défaire le paysage », et l'échelle a changé sans que la phrase ait changé. On ne peut pas dire que le poème accuse quelqu'un : dans les vers relevés, aucun agent humain n'est nommé, pas même pour défaire le paysage ; c'est « tout un siècle » qui travaille, et un siècle n'est pas un coupable qu'on interroge.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA PREUVE

« un temps de pourquoi de comment ». Le mot *de* est le même que dans « un temps de pluie ». Ce qu'il introduit ne l'est plus. Une préposition inchangée suffit à faire passer un poème de la météorologie à l'histoire. *Pourquoi* et *comment* sont employés comme des noms ; l'explication du site appelle cela une substantivation ; et un nom ne demande rien, il se subit, comme la pluie. Le vers ne pose ainsi pas deux questions auxquelles on pourrait répondre : il constate qu'une époque est faite de demandes entassées. C'est à cet endroit qu'un élève démontre au lieu de commenter : il tient un mot commun (*de*), un vers entier, et un changement de classe grammaticale. Trois choses vérifiables, aucune impression.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE GESTE

Le geste à retenir

DEVANT une anaphore, la tentation est de compter : la formule revient, on relève ses retours, et l'on croit tenir un procédé. On ne tient rien. Une répétition n'est un argument que si l'on montre ce qu'elle

transporte de différent à chaque passage. Ici, la formule ne varie pas ; ce qui varie, c'est ce qu'elle accepte de prendre après *de* ; des matières, puis des désastres, puis des questions, puis un siècle. La liste des compléments est l'argument, et elle se dresse

en trois minutes sur un brouillon : à gauche la formule, à droite ce qui la suit, vers après vers, avec la cote. Le geste vaut pour tout poème construit sur un retour : chez Dorion comme ailleurs, ne dites pas « l'anaphore insiste », dites sur quoi elle se déplace. Et

gardez une règle *de* copie : chaque vers cité en entier, tel qu'il est servi, jamais rogné pour entrer dans votre phrase. Un vers coupé est une citation perdue.

Leur ordre fait apparaître le passage du sensible à l'historique.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

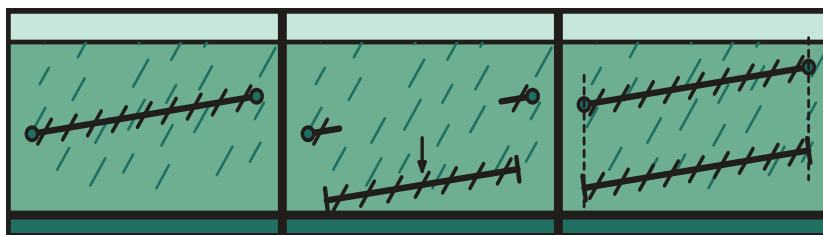
Le coin des parents

Dans *Mes forêts*, un bulletin météo fait entrer l'époque dans le paysage.

POUR SITUER

Ce que votre enfant doit savoir faire : citer juste, et court. En poésie contemporaine sous droits, la règle de la maison est stricte ; on cite peu, on cite exact, et on sait si l'on tient un vers entier ou un morceau de vers. Le site le dit lui-même au bas de ses explications : l'œuvre est sous droits, et la page ne sert pas de texte intégral. Un élève qui coupe un vers pour le faire entrer dans sa phrase a déjà perdu le texte. Le second savoir-faire : distinguer une image d'un argument. Le poème range souvent son argument dans sa grammaire, pas dans ses images ; un pronom sans référent, un nom sans article, deux adverbess changés en noms. Ce sont ces détails-là qu'un correcteur attend, et ils s'apprennent en une soirée avec l'explication du site.

› Lire sur lebacparpatrick.fr



Un fil entier montre ses deux bouts : on voit où il commence et où il finit.

MES forêts est un recueil de poèmes d'Hélène Dorion, poète québécoise, paru en 2021 et au programme du baccalauréat pour le parcours « la poésie, la nature, l'intime ». C'est un livre où le paysage sert à penser le temps, la mémoire et l'époque ; et il le dit dès le titre, qui ne dit pas *les forêts* mais *mes forêts*.

Ce que le possessif engage. La page d'entrée du dossier le formule simplement : « Mes » indique que quelqu'un parle. Le titre n'annonce pas un inventaire d'arbres possédés, il annonce un rapport ; et le premier thème du parcours servi porte exactement ce nom : « Des forêts au pluriel : une relation, non une propriété ».

Autrement dit, votre enfant n'aura jamais à décrire une forêt ; il aura à montrer ce qu'une voix en fait.

Pourquoi ce n'est pas un livre apaisant. Le sixième thème du parcours s'intitule « Un vivant vulnérable : la forêt ne garantit pas l'apaisement », et sa question vaut pour *les* élèves : pourquoi chercher de la beauté dans la forêt ne signifie-t-il pas détourner les yeux de ce qui la blesse ? Le poème expliqué à la page d'en face en est la preuve la plus nette. Il commence comme un bulletin météo ; « Il fait un temps de bourrasques et de cicatrices » ; et met un mot de blessure dans la

phrase la plus banale de la langue. Il finit sur un geste unique, « mon chant soulève la poussière » : après une suite de vers sans personne, quelqu'un apparaît, et il ne répare rien, il soulève.

Ce qu'on attend d'un élève. Non pas qu'il aime la forêt, ni qu'il s'émeuve du climat, mais qu'il sache dire, vers en main, par quel mot le poème passe du ciel à l'époque. Le dixième thème du parcours donne la mesure de ce qu'on peut lui demander de conclure : « Une espérance limitée : continuer sans promettre de tout réparer ». Un enfant qui a compris cette retenue a compris le livre.

Les poèmes passent ainsi d'une mémoire personnelle à des signes collectifs de l'époque.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

À TABLE

Le titre

pourquoi dit-il « mes » et pas « les » ? La réponse tient en un mot du dossier : une relation, non une propriété. Si votre enfant la trouve seul, la soirée est gagnée.

La répétition

dans le poème que tu étudies, qu'est-ce qui se répète ? Chez Dorion, souvent une formule entière. Qu'il la dise à voix haute.

La différence

et ce qui se répète, qu'est-ce qu'il attrape de différent à chaque fois ? C'est la question qui rapporte des points, parce qu'elle oblige à relire au lieu de résumer.



Un bout coupé tranche un intervalle en son milieu : il n'achève rien.

Le vers entier

ta citation, c'est un vers complet ou un bout de vers ? La maison marque la différence ; un élève doit savoir la faire.

Le mot qui bascule

à quel mot précis le poème quitte-t-il la nature pour parler d'autre chose ? Dans le poème des bourrasques, c'est *cicatrices*, au premier vers.

La fin

qui agit dans le dernier vers, et que fait-il ? Une seule personne, un seul verbe. Si la réponse est « il répare », relire.

Le parcours

c'est quoi, « la poésie, la nature, l'intime » ? Trois mots, et le livre se joue, dit l'explication du site, sur la ligne exacte où l'intime accepte de porter de l'histoire.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle *Mes forêts* ?

LE recueil d'Hélène Dorion part des forêts, mais il n'en fait ni un décor ni un inventaire. Le possessif du titre indique une relation : une voix cherche dans les arbres, les racines, les vents et les saisons une manière de parler de sa mémoire et de l'époque.

La forêt conserve des traces. Elle relie l'intime à des temps plus vastes,

accueille les blessures et rappelle que le vivant reste vulnérable. Les images de refuge côtoient ainsi les bourrasques, les cicatrices et la poussière ; la beauté n'annule jamais ce qui menace.

Le monde contemporain entre dans les poèmes par ses écrans, ses chiffres, ses nouvelles et ses circulations rapides. La langue rapproche ces

signes techniques de ceux du paysage. Ce qui semble éloigné ; une branche, une statistique, un souvenir ; partage alors la même page.

Le livre ne promet pas que la poésie réparera tout. Il cherche une espérance plus modeste : continuer à regarder, à relier et à chanter sans masquer les atteintes. Les forêts deviennent l'espace

où une conscience éprouve ce qu'elle peut encore porter. Il ne promet ni guérison générale ni retour à un paysage intact ; il maintient une adresse et remet en mouvement ce qui se dépose. L'espérance du recueil reste ainsi active, mais volontairement limitée. Cette limite demeure visible.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ENQUÊTE

Quand l'écran entre dans le bulletin, il y entre comme une intempérie

Le parcours servi tient un thème entier sur les objets de l'époque : le thème VII, « Les écrans et les chiffres : une autre circulation des signes ».

SA question directrice est posée sans détour ; voir davantage d'images et recevoir davantage d'informations signifie-t-il nécessairement mieux voir le monde ? ; et son idée directrice refuse le raccourci militant : la poésie « inscrit ces signes dans une histoire plus vaste : celle des savoirs, des dominations et des récits humains ». La ligne qui coiffe le thème dit la même chose plus court : une image cadrée ne contient pas toute la présence du vivant. Ce n'est pas une thèse contre les écrans ; c'est une thèse sur ce qu'un cadre laisse dehors. Et les emplois que le parcours propose pour ses citations vont tous dans ce sens : commenter un rapprochement précis « au lieu d'ajouter un discours général sur la pollution », établir que la forêt et la modernité « se confrontent à

l'intérieur de la même langue ».

Le poème de la page 38 est l'endroit où ce thème se laisse vérifier, parce qu'il y arrive par la grammaire et non par le sujet. Relisez la série : après de, on a d'abord des matières ; bourrasques, séisme, chute, puis « il fait un temps de verre éclaté ». Le verre éclaté est encore une matière, mais c'est déjà une surface qui devait montrer quelque chose et qui ne le montre plus. Puis vient « un temps de pourquoi de comment » : la place du complément accueille maintenant les questions que l'époque pose en continu sans les résoudre. Le poème ne fait pas de procès aux écrans ; il leur donne le statut grammatical d'un temps qu'il fait. Ils ne sont pas jugés, ils sont subis ; ce qui est une thèse plus forte, et plus difficile à réfuter.

Où le recueil devient

contemporain. L'explication situe le poème dans la section des tempêtes, et note que c'est l'un des rares textes du livre où passent les mots de notre époque ; les écrans, le siècle. C'est là, dit-elle, que le recueil devient contemporain « et pas seulement forestier ». Son deuxième mouvement porte un titre qui résume cette page : « le refuge naturel se brise contre les écrans ». On mesure ce que cela change pour une dissertation : l'écran n'est pas un thème qu'on plaque sur Dorion, c'est une matière qui entre dans sa formule météorologique au même rang que la bourrasque, et qui en subit la même impersonnalité.

Le même objet, ailleurs dans le livre. L'explication ouvre sur ceci : ici les écrans sont morts ; ailleurs dans le recueil, ils sont ce qui empêche de voir vraiment les

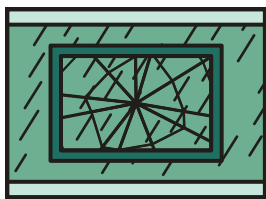
forêts. Le même objet revient, « toujours du côté de ce qui coupe ». C'est cette constance qu'un élève peut invoquer sans rien citer de mémoire.

Il faut le dire nettement : la maison marque elle-même comme fragments les quatre citations qu'elle range sous ce thème. Un fragment ne s'imprime pas ici, et il ne se commente pas comme un vers. Ce qui se démontre se démontre avec les vers entiers du poème ; et il s'en trouve assez.

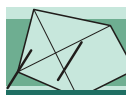
Un point de plus pour éprouver la lecture. L'écran entre dans la même construction que la bourrasque et le verre éclaté : il occupe la place grammaticale d'une condition ambiante, non celle d'un accusé nommé. Le texte établit une coupure ou une opacité ; il ne fournit aucun discours général sur les usages du numérique.

» Lire sur lebacparpatrick.fr

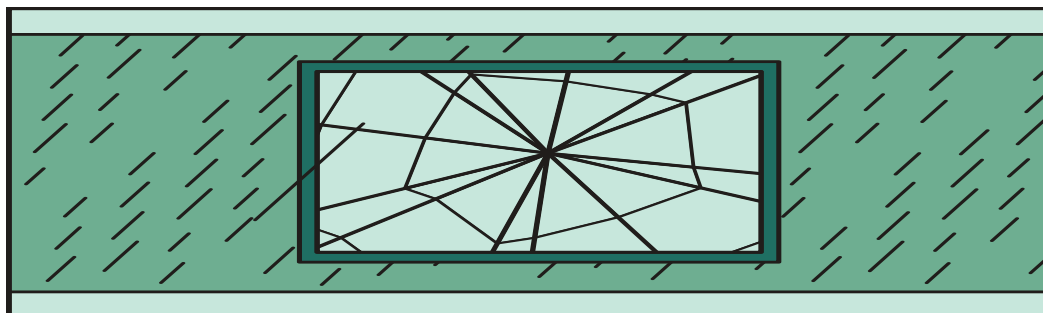
» Lire sur lebacparpatrick.fr



Le réseau tient exactement comme avant, et la matière qu'il tenait n'y est plus.



Un même trait court sur l'éclat et hors de lui : les deux registres ont la même main.



La surface entre dans le temps qu'il fait par le même trait que lui, et aucune frontière ne le retient.

SUR LE SITE

» Le thème VII du parcours, « Les écrans et les chiffres : une autre circulation des signes », avec sa question directrice et son idée directrice.
lebacparpatrick.fr

» Les vers entiers de la série sont commentés dans « Il fait un temps de bourrasques », le poème pris mouvement par mouvement.
lebacparpatrick.fr

» Le thème VII du parcours pose la même question sans y répondre d'avance : voir plus d'images, est-ce mieux voir le monde ?
lebacparpatrick.fr

LA LIMITE

ON peut dire que le recueil fait entrer les objets et les questions de l'époque dans une forme impersonnelle qui leur donne la consistance du climat. On ne peut pas dire que le recueil condamne les écrans : aucun des vers entiers relevés ne porte de verbe de jugement. Le poème substitue, il ne tranche pas. Qui lui prête un verdict ajoute au texte. La tentation est forte, parce que l'élève a des opinions sur les écrans ; mais le parcours lui-même met en garde, à deux reprises, contre le « discours général » et contre l'idée d'un « rejet de toute connaissance ». La bonne formulation reste grammaticale : dans ce poème, les écrans occupent la place d'un complément de *il fait*

un temps de, entre le verre éclaté et les questions sans réponse ; et un complément ne se juge pas, il se subit. Ce que la copie peut établir, avec ses cotes, c'est un déplacement : la formule météorologique accueille successivement du corps, du désastre, de la matière brisée, puis des questions. Ce qu'elle ne peut pas établir, c'est une intention : rien, dans les vers entiers, ne dit que Dorion accuse. La limite se tient là, et elle protège la note autant que le texte.

Le test décisif. Le poème substitue des compléments après « *il fait un temps de* » sans ajouter de verbe qui jugerait les écrans. La construction rend leur présence sensible comme

un milieu subi. Essayez une formulation morale, essayez chercher son verbe dans les vers : « condamne », « refuse », « accuse » ne s'y trouvent pas. Revenez alors au verbe réellement disponible, « faire », et à la place occupée par le complément.

Ce que la copie doit conserver. La copie peut montrer comment le contemporain pénètre la météo du poème et brise un refuge attendu. Elle doit présenter ce mouvement comme un effet de syntaxe et de voisinage, non comme un manifeste que le texte n'a pas écrit.

Les fragments du parcours signalent une tension ; ils ne remplacent pas les vers entiers nécessaires à la preuve.

» Lire sur lebacparpatrick.fr

LE DOSSIER

Le dernier vers change de personne, et c'est tout ce qu'il change

Le mouvement de la page précédente a une fin, et elle est nette. Après « tout un siècle à défaire le paysage », le poème s'achève sur « mon chant soulève la poussière ».

C'EST le seul vers du relevé qui porte un possessif de première personne, et le seul où un humain fasse quelque chose. Tout le reste tenait dans un *il fait* qui n'appartient à personne. L'explication du site compte ce silence : après quinze vers sans agent, écrit-elle, « la première vraie phrase d'action arrive, et c'est celle du poème lui-même ». Un sujet, un verbe d'action, un complément ; la phrase la plus simple de la grammaire, et elle vient en dernier, comme si le poème avait dû traverser tout un bulletin pour avoir le droit de la dire.

Regardez le verbe, *il fait* tout le travail et il en fait très peu. *Soulever* n'est ni *balayer*, ni *nettoyer*, ni *réparer* : c'est mettre en mouvement ce qui était déposé, et rien de plus. La poussière soulevée retombe ; le vers ne dit pas où. Et

son complément renvoie exactement à ce que le vers précédent venait de produire ; un *siècle* passé à *défaire* un paysage laisse de la poussière. Le poème ne répond ainsi pas au *siècle* par une promesse : il lui répond par un geste à sa mesure, minuscule, et qui a lieu dans la même matière. C'est cette proportion qu'il faut savoir nommer, et c'est elle qui distingue une espérance d'une consolation.

Le *siècle*, grammaticalement. L'analyse grammaticale du site donne la construction : « à *défaire* le paysage » est un groupe infinitif rattaché au nom *siècle*, et il « caractérise le *siècle* par une action continue ». Ce n'est pas un accident, c'est un travail ; et *défaire* est le contraire exact de ce que fait un poème, qui compose. Le dernier vers répond ainsi terme à terme : à une durée qui défait, un chant qui

soulève ; à « tout un », un « mon ». L'échelle est disproportionnée, et la disproportion est le sens.

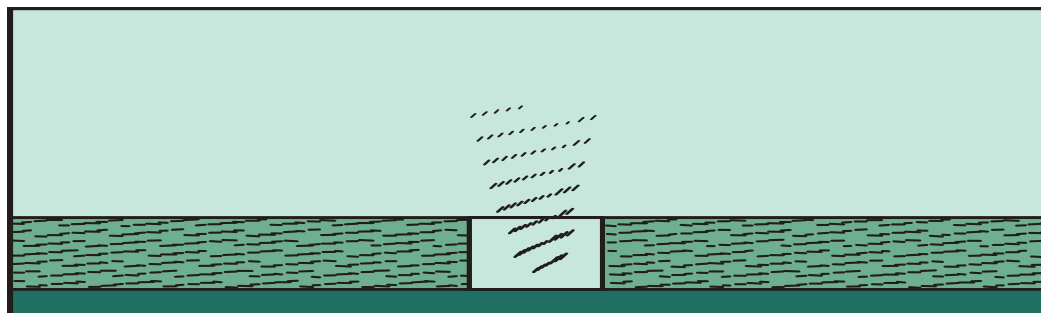
Ce que la dissertation en fait. La maison a placé cette pente sous un sujet de dissertation complet, dont l'intitulé servi est : *la fragilité du monde condamne-t-elle la parole poétique à l'impuissance ?* Sa thèse directrice tient en une phrase : le recueil « refuse aussi bien la toute-puissance réparatrice que le silence résigné ». Ses trois parties suivent le chemin du poème ; dire la casse sans l'embellir, une puissance modeste de composition, *réparer* comme relation ; et la deuxième se sert précisément de ce vers : le chant qui soulève la poussière « ne reconstruit pas le paysage » ; il « déplace cependant ce qui se déposait, rend visible l'effacement ». La conclusion du sujet ne promet « ni harmonie

perdue ni réparation totale ». Le dixième thème du parcours dit la même chose en titre : « Une espérance limitée : continuer sans promettre de tout *réparer* ». Un élève qui tient ces trois formules ; soulever, ne pas reconstruire, ne pas promettre ; tient une copie entière.

Un point de plus pour éprouver la lecture. Le passage de l'impersonnel au possessif « mon » introduit une voix sans changer l'échelle immense du *siècle* qu'elle affronte. Le verbe « soulève » conserve cette disproportion : il met la poussière en mouvement mais ne promet ni disparition ni paysage reconstruit. Cette limite fait sa force. Le dernier vers répond ainsi au désastre par une action réelle et limitée, assez forte pour éviter le silence, trop modeste pour devenir salut.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

› Lire sur lebacparpatrick.fr



À une durée qui tient toute la largeur, le geste unique n'oppose qu'une place vidée de sa propre matière.

LA LIMITE

ON peut dire que le poème oppose à une durée immense un *geste* unique, et qu'il le fait en changeant de personne grammaticale au dernier vers. On ne peut pas dire que le chant répare, ni qu'il l'emporte : le verbe *soulever* n'engage aucune suite, et le texte s'arrête avant de dire ce que devient la poussière. Ce qui est établi tient en deux faits : une première personne apparaît, et elle agit une fois. Tout le reste est extrapolation. L'explication du site tient la même ligne ; le verbe « ne promet ni guérison ni victoire », seulement « que quelque chose bouge » ; et le sujet de dissertation la répète : la force du poème « réside dans ce maintien de l'adresse, non dans une

promesse de salut global ». Le piège, dans une copie, s'appelle le mot *espoir* : on l'écrit parce que le poème finit par un chant, et l'on croit avoir conclu. Mais un chant qui soulève de la poussière n'est pas un chant qui la dissipe. Écrivez plutôt *geste*, *proportion*, *réponse à la mesure du désastre* ; des mots qui décrivent ce que le vers fait, et non ce qu'on voudrait qu'il fasse. La note se joue sur cette exactitude.

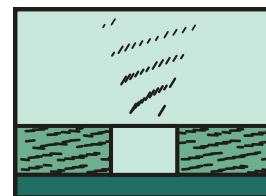
Le test décisif. Deux faits seulement sont certains : une première personne apparaît et son chant soulève la poussière. Ni la durée du mouvement ni son résultat ne sont donnés après le dernier vers. Remplacez « soulève » par « dissipe » ou « répare » : la

conclusion devient plus rassurante, mais elle n'est plus celle du poème. Le contrôle lexical protège ici toute l'interprétation.

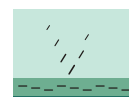
Ce que la copie doit conserver. Rien n'est aboli. La poussière demeure. Une copie précise parlera d'adresse maintenue, de *geste proportionné* et de mouvement rendu visible. Elle pourra nommer une espérance limitée à condition d'expliquer immédiatement ce que le verbe accomplit et ce qu'il laisse intact.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. Le mot « *espoir* » demeure trop large s'il n'est pas accompagné de cette borne. Le texte ne promet aucune guérison globale et ne dit pas que le chant l'emporte sur le siècle.

› Lire sur lebacparpatrick.fr



Il y a en l'air exactement autant de grains qu'il en manque au sol : rien n'a été ôté.



Les grains s'espacent en montant et le tracé cesse : rien ne dit ce qu'ils deviennent.

SUR LE SITE

› Le dernier mouvement d'« *Il fait un temps de bourrasques* » prend ce vers : le chant qui demeure au milieu de la poussière.

lebacparpatrick.fr

› « *La fragilité du monde condamne-t-elle la parole poétique à l'impuissance ?* » ; la dissertation 4 du dossier traite ce sujet en entier : dire la casse sans l'embellir, *réparer* comme relation.

lebacparpatrick.fr

› Le même chemin, mené jusqu'au bout dans « *La fragilité du monde condamne-t-elle la parole poétique à l'impuissance ?* » : dire la casse, composer, *réparer*.

lebacparpatrick.fr

REPÈRES

Vers 1177

le roman est écrit vers 1177 pour Marie de Champagne, en 7 112 octosyllabes à rimes plates. Chrétien ne l'achève pas : Godefroi de Lagny en écrit la fin.

Le prologue

vingt-neuf vers, trois mouvements ; l'œuvre commandée, l'éloge qui se cache, qui commande qui obéit. Sa question : comment le prologue fait-il de l'obéissance une loi d'amour ?

« Puisque »

le roman commence par sa cause. La principale n'arrive qu'au vers 3, et c'est un consentement : « je m'y mettrai bien volontiers » (v. 3).



Le refus de dire est le chemin par lequel la chose se dit.

Le vassal

« en homme qui lui appartient tout entier » (v. 4). L'explication y lit un lexique féodal : l'auteur se déclare l'homme de sa dame avant d'avoir écrit une ligne.

La prétérition

« sans rien de losange avant treire » (v. 6), puis « Naie voir ; je n'en dirai rien » (v. 19 à 20). Il annonce qu'il ne flattera pas, et flatte en annonçant qu'il se tait.

Matière et sens

« la comtesse fournit la matière et le sens » (v. 26). Elle donne le sujet et l'interprétation ; à lui, « son travail et son application » (v. 27).

Le mot du parcours

le thème I s'appelle « Le sens donné d'avance : l'amour comme commande d'écriture ». Attends-toi à des sujets qui rapprochent l'obéissance de l'auteur et celle du héros.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

Le premier mot du roman n'est pas « je », c'est « puisque »

Le prologue fait de l'obéissance une loi d'amour ; sa grammaire en donne la preuve.



Avant la première phrase, la matière est déjà là, et elle n'est pas de lui. Deux assises viennent d'elle ; il n'apporte que la troisième, et c'est la plus mince.

UNE œuvre qui commence par sa cause. Le roman s'ouvre sur une subordonnée : « Puisque ma dame de Chanpaigne vialt que romans a feire anpraigne » (v. 1 à 2), et en français moderne : « Puisque ma dame de Champagne veut que j'entreprene un roman » (v. 1). Avant la première proposition principale, le lecteur a déjà reçu une volonté qui n'est pas celle de l'auteur. La principale n'arrive qu'au vers 3, et elle ne sert qu'à consentir : « je m'y mettrai bien volontiers » (v. 3). Le vers suivant dit à quel titre : « come cil qui est suens antiers » ; « en homme qui lui appartient tout entier » (v. 4). L'explication y lit un lexique féodal : l'auteur se fait le vassal de sa dame.

L'éloge qui se fait en refusant de se faire. Chrétien annonce qu'il travaille « sans rien de losange avant treire » (v. 6) ; sans tirer de flatterie. Puis il invente quelqu'un d'autre pour flatter à sa place : « Un autre, à ma place, aurait voulu s'y prendre autrement, et glisser un compliment » (v. 7 à 8). Cet autre dirait « qu'elle est la dame qui l'emporte sur toutes celles qui vivent aujourd'hui, comme le souffle du vent l'emporte sur l'air immobile » (v. 10 à 12). Puis Chrétien s'arrête sur l'éloge qu'il pourrait faire et le refuse : « Naie voir ; je n'en dirai rien, s'est il voirs maleoit gré mien » (v. 19 à 20). Il ne dira rien, et c'est vrai malgré lui. L'éloge est ainsi prononcé par son refus même ; le procédé

porte un nom, la prétérition, et le second mouvement s'appelle « L'éloge qui se cache (vers 7 à 20) ». Ce n'est pas une coquetterie : c'est la démonstration qu'on peut obéir et se taire en disant beaucoup.

Ce qu'on peut en conclure, et pas davantage. On peut dire que le prologue construit, en vingt-neuf vers, le rapport que le roman va raconter : quelqu'un reçoit d'une femme la matière, le sens et l'ordre, et ne garde pour lui que la peine. On ne peut pas dire que Chrétien désapprouve cette situation, ni qu'il l'endure : le texte ne fournit aucun verbe de plainte. Il fournit une déclaration de service, et c'est le lecteur qui la trouve lourde.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA PREUVE

Comptez les personnes sur cinq vers. Au vers 23, l'auteur parle de « mon intelligence et [...] ma peine ». Au vers 27, du même travail, il dit : « n'y mettant guère que son travail et son application ». En ancien français, même glissement : « mes tant dirai ge » (v. 21 à 22), puis « la contesse, et il s'antremet » (v. 25 à 27). Le *je* est devenu *il* à l'intérieur d'une seule phrase. Entre les deux, l'auteur s'est nommé à la troisième personne : « Del Chevalier de la Charrete / comance Crestiens son livre » (v. 24 à 25). Le dernier vers achève le mouvement ; « Sur ce, il commence son récit. » (v. 29) ; et l'explication le résume : « l'auteur s'efface derrière sa dame, puis derrière son récit ». L'auteur ne se plaint pas de disparaître : il disparaît.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE GESTE

Le geste à retenir

DANS un prologue, repérez qui est sujet des verbes et à quelle personne. Ici, la dame *veut* (v. 1) et *fournit* (v. 26) ; l'auteur *entreprend* (v. 1), *s'y met* (v. 3) et *n'y met* « guère que son travail » (v. 27). La hiérarchie est distribuée par la conjugaison avant d'être

dite par une idée. Le geste tient en trois colonnes sur un brouillon : les verbes dont la dame est sujet, ceux dont l'auteur est sujet, et la personne ; *je* jusqu'au vers 23, *il* à partir du vers 25. Le tableau montre ce que la lecture sent sans le voir : la dame a les verbes de

décision, l'auteur ceux de l'exécution, et *il* perd la première personne avant la fin du prologue. Le relevé se transporte : bien plus loin, Lancelot obéit à la reine « en homme qui est sien tout entier » (v. 5656), formule que le parcours relève au thème IX et qui

répète presque mot pour mot celle du vers 4. Le héros hérite de la grammaire de l'auteur.

Le contrôle final du geste. Recopiez cinq verbes et placez devant chacun son sujet : « *veut* », « *fournit* », « *entreprends* », « *me mets* », « *travail* ».

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

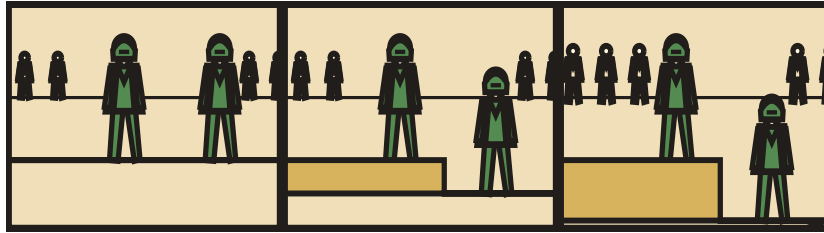
Le coin des parents

La reine Guenièvre est enlevée ; un chevalier que le roman ne nomme pas part la délivrer.

POUR SITUER

Ce que votre enfant doit savoir faire : citer avec le numéro de vers, et distinguer ce que le narrateur affirme de ce que les personnages disent. Un roman en vers n'est pas un roman moderne : le narrateur y intervient, commente, se tait exprès. Savoir *qui parle* vaut autant, à l'épreuve, que savoir ce qui se passe. Deux repères pour suivre sans avoir lu. Le texte existe en deux états, l'ancien français de Chrétien et une traduction moderne ; le site sert souvent les deux, et votre enfant peut citer l'un ou l'autre, à condition de ne jamais reconstituer l'un depuis l'autre. Et le héros n'a pas de nom avant le vers 3660 : s'il dit « Lancelot », en parlant du début, demandez-lui comment le texte l'appelle à ce moment-là.

› Lire sur lebacparpatrick.fr



Deux hommes de même rang se tiennent sur la même ligne : rien ne les distingue. L'un descend d'un degré ; ce qui l'y oblige n'est pas dans le cadre.

LE Chevalier de la charrette est un roman en vers du XII^e siècle, écrit vers 1177 : 7 112 octosyllabes à rimes plates, commandés par Marie de Champagne, et que Chrétien de Troyes n'a pas finis lui-même ; un certain Godefroi de Lagny en écrit la fin. Voilà pour l'objet.

Ce qui se passe. La reine Guenièvre est enlevée ; « c'est Méléagant, un chevalier très fort et très grand, fils du roi de Gorre, qui l'a prise » (v. 637 à 641), et un chevalier part la délivrer. Il n'a pas de nom : le roman le lui refuse pendant plus de trois mille six cents vers, et on ne l'apprend qu'au vers 3660, de la bouche de la reine. Pour la retrouver, ce chevalier accepte des

humiliations qu'un homme de son rang refusait. La première est une charrette d'infamie, celle où l'on promène les condamnés : il y monte, après avoir hésité « le temps seulement de deux pas » (v. 362 à 363), parce qu'« Amour le veut, et il y saute : que lui importe la honte, puisqu'Amour le commande et le veut » (v. 375 à 377). Il franchit ensuite un pont fait d'une épée (v. 3022 à 3023), arrive en sang, délivre la reine ; et la reine se détourne : « Sire, en vérité, il a mal employé sa peine. Je ne le cacherais pas : je ne lui en sais aucun gré » (v. 3957 à 3959). C'est de là que vient notre idée d'un amour qui vaut plus que l'honneur, et elle a huit cent cinquante ans.

Ce que votre enfant y cherche. Pas l'histoire : la construction. Le parcours de son site range ce roman sous le titre « le roman et l'invention de l'amour ». Le nôtre, cette semaine, tient dans un rapprochement entre le début et le milieu du livre. Au début, l'auteur déclare qu'il écrit sur commande : « la comtesse fournit la matière et le sens, et lui se charge de l'ouvrage » (v. 26 à 27) ; elle donne le sujet et le sens, il fournit le travail. Au milieu, le héros reçoit son nom de la reine, et ce nom le remet debout au milieu d'un combat. Deux fois, quelqu'un existe parce qu'une femme l'a voulu : le roman d'abord, le chevalier ensuite.

Le nom vient après les actes.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

À TABLE

Qui commande

qui donne les ordres dans cette histoire ? Une femme, deux fois ; la comtesse à l'auteur dans le prologue, la reine au chevalier ensuite. Pas le roi Arthur.

Le nom du héros

à quel moment apprend-on son nom ? Au vers 3660, au milieu d'un combat, de la bouche de la reine. Avant, le texte dit « le chevalier ».

Pourquoi si tard

et pourquoi si tard ? La question qui rapporte des points : elle oblige à parler de la construction du roman, pas de l'intrigue. Bonne réponse : « parce que le roman insiste sur ce silence ».



L'enlèvement tient en une ligne ; tout le livre est ce qu'il coûte.

La reine se détourne

que dit la reine quand il la délivre ? « Je ne lui en sais aucun gré » (v. 3957 à 3959). Elle lui reprochera deux pas d'hésitation : la faute est minuscule, c'est le sujet.

Marie de Champagne

qui a demandé ce livre ? La comtesse de Champagne, dès le premier vers. Une réponse qui prouve qu'on a lu le prologue.

Le numéro de vers

tu peux me donner le vers ? Une citation sans numéro de vers ne compte pas. Posée à table, elle entraîne le réflexe.

Qui parle

c'est le narrateur qui le dit, ou un personnage ? La plus rentable : dans un roman en vers, le narrateur commente et se tait exprès, et le dire rapporte des points.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle Le Chevalier de la charrette ?

LA reine Guenièvre est enlevée par Méléagant et conduite au royaume de Gorre. Un chevalier part à sa recherche. Pour obtenir un renseignement, il accepte de monter dans une charrette réservée aux criminels, après deux pas d'hésitation qui suffisent à mesurer le conflit entre l'honneur et l'amour.

Le héros traverse

ensuite une suite d'épreuves, dont le pont de l'Épée, qui le blesse aux mains et aux pieds. Il affronte des adversaires, libère des captifs et poursuit la reine sans que le narrateur donne d'abord son nom.

Lorsqu'il retrouve Guenièvre, elle l'accueille froidement : son hésitation devant la charrette lui paraît une faute. Plus tard,

pendant un combat, elle prononce enfin son nom ; Lancelot ; et cette parole lui rend sa force. Le nom arrive ainsi comme un don, non comme une simple information.

Le roman raconte un amour qui impose sa loi contre les valeurs ordinaires du chevalier. Il montre aussi une œuvre commandée par Marie de Champagne : la dame

donne la matière et le sens, comme Guenièvre donne au héros son nom et la mesure de ses actes. Le roman examine ainsi le prix d'une fidélité qui ne coïncide pas toujours avec l'honneur chevaleresque. Lancelot accomplit des exploits, mais le récit retient aussi ses hésitations, ses humiliations et les regards qui le jugent.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ENQUÊTE

Trois mille six cents vers sans nom, et le roman y tient

Le parcours servi s'ouvre sur une phrase qui tient tout le livre en deux gestes : « Le roman s'ouvre sur un enlèvement et se referme sur une décapitation. » Entre les deux, « un chevalier d'abord anonyme »

FAIT le reste, et le parcours ajoute : « Ce canevas d'aventure est ancien ; ce que Chrétien y installe l'est beaucoup moins. » Le thème VIII s'appelle « Le nom rendu : nommer l'amant, c'est le faire naître », et sa question directrice est une question de construction, pas de psychologie : *pourquoi attendre trois mille six cents vers avant de le nommer ?* La réponse que le parcours engage est nette ; le héros « reste sans nom, et le roman insiste sur ce silence », et elle se termine par une formule qu'il faut prendre au mot : « Chrétien organise ici une véritable naissance, dont la dame est l'origine et la foule le témoin. »

Insister sur un silence, pour un texte, c'est fabriquer les occasions de le rompre et ne pas les prendre. Le roman en dispose trois, coup sur coup. Devant la dalle prophétique, il

y a d'abord une inscription, que le sujet 9 donne en entier : « Celui qui lèvera cette dalle, seul, par son propre corps, délivrera ceux et celles qui sont prisonniers » (v. 1900 à 1903). L'inscription désigne quelqu'un par ce qu'il fera, pas par ce qu'il est ; et, le parcours le note, le chevalier vient de soulever « une dalle que sept hommes n'auraient pas remuée ». Un moine lui demande alors qui il est : « Moi, non, fait le chevalier, par ma foi » (v. 1923). Refus frontal, quatre mots. On lui redemande, et il concède exactement ce qui ne le désigne pas : « Je suis un chevalier, vous le voyez, né au royaume de Logres ; je voudrais en être quitte à ce prix » (v. 1929 à 1931) ; une catégorie et une origine, c'est-à-dire tout sauf un nom, et la demande d'en rester là. Et le narrateur, lui, dispose du superlatif : « il n'y a pas un tel

chevalier vivant aussi loin que soufflent les quatre vents » (v. 1953). Le texte a ainsi tous les mots pour le dire, sauf celui-là.

Un pays entier le nomme par sa fonction. Le silence ne reste pas privé. Quatre cents vers plus loin, ce sont les habitants du royaume qui parlent de lui, et ils le désignent comme la dalle le faisait : « Tous disent en ce pays qu'il les délivrera tous » (v. 2300 à 2301). Le sujet 9 le résume en un titre ; « la fonction avant le nom » : avant d'avoir un nom, le chevalier a un verbe au futur, et tout un peuple le conjugue à sa place. La personne que le parcours dit « suspendue » n'est pas un vide : c'est une attente organisée, avec ses témoins.

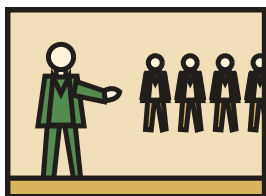
Le prix du manque. Le manque finit par coûter quelque chose, et c'est ce qui le rend démontrable. Trois mille vers plus tard, une jeune

filles comprend seule pourquoi l'inconnu se bat ; « ne ja enprise ne l'eüst / se por la reine ne fust » (v. 3641 à 3642) ; et se trouve arrêtée par un seul obstacle : « s'ele son non bien seüst / molt volentiers dit li eüst » (v. 3647 à 3648). Si elle avait su son nom, elle le lui aurait volontiers dit. Le nom, ici, n'est pas un renseignement : c'est ce qui manque pour agir.

Un point de plus pour éprouver la lecture. Le roman multiplie les occasions de nommer le chevalier ; inscription, question, demande directe ; et choisit chaque fois une réponse qui maintient l'absence. Ce retard ne vide pas le personnage : ses gestes, ses épreuves et les regards qu'il provoque construisent une identité avant le nom propre. Le récit prépare ainsi l'effet du nom. Cette action suffit à mesurer son effet.

» Lire sur lebacparpatrick.fr

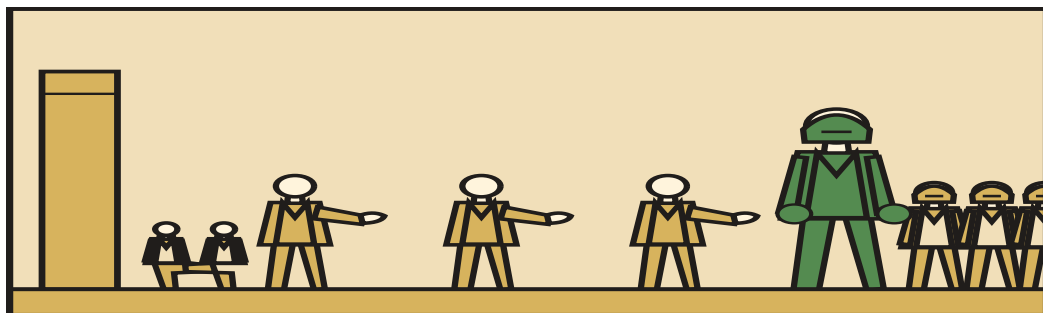
» Lire sur lebacparpatrick.fr



Elle a compris pourquoi il se bat ; il lui manque un mot, et rien ne part de sa main.



Une catégorie et une origine : ce qu'il concède, tout le monde le porte.



Trois mains s'ouvrent devant lui et repartent vides : le texte fabrique les occasions de le nommer et n'en prend aucune.

SUR LE SITE

» Le parcours « le roman et l'invention de l'amour » porte ce thème : « Le nom rendu : nommer l'amant, c'est le faire naître », avec ses citations situées au vers.

lebacparpatrick.fr

» « L'identité reçue de la dame » ; la dissertation n° 9 : dans quelle mesure l'identité du héros dépend-elle de la dame ?

lebacparpatrick.fr

» Le parcours prend la question comme une affaire de construction, non de psychologie : « Le nom rendu : nommer l'amant, c'est le faire naître ».

lebacparpatrick.fr

LA LIMITE

ON peut dire que le roman transforme un nom propre en instrument, en organisant d'abord son absence. On ne peut pas dire que le chevalier cache son nom par modestie, ni par ruse : aux vers 1923 et 1929, le texte donne un refus et une réponse de substitution, et aucun motif. Qui fournit le motif écrit à la place de Chrétien. La tentation est forte, parce que le vers 1931 semble en offrir un ; « je voudrais en être quitte à ce prix » ; mais un souhait d'en rester là n'est pas une raison de se taire. La réponse de substitution mérite d'être lue pour ce qu'elle est : une catégorie (« un chevalier »), une évidence (« vous le voyez »), une origine (« né au royaume de Logres ») ; trois choses

vérifiables, et aucune qui soit lui. Le sujet 9, qui lit ce passage, ne conclut qu'à « l'anonymat gardé » : gardé, pas expliqué. Le parcours dit la même chose autrement, en une phrase qu'on peut recopier : « Son mérite existe, sa personne demeure suspendue. » Une copie honnête s'arrête là où le texte s'arrête : elle constate le silence, montre qu'il est organisé, et laisse au roman le soin de le rompre au vers 3660.

Le test décisif. L'absence du nom est organisée par des refus et des désignations de remplacement. Elle constitue un fait narratif mesurable, mais le motif intérieur de ce silence n'est jamais donné. À chaque occasion, relevez la question posée puis la réponse effectivement

fournie. Si la copie ajoute « par modestie », « par prudence » ou « par ruse », demandez quelle expression du texte autorise ce mobile ; aucune ne le fait ici.

La formulation juste dira que le roman retarde le nom et déplace l'identification vers les actes. Elle laissera ouverte la raison psychologique de ce retard, puis montrera sur la page suivante ce que le nom produit lorsqu'il est enfin crié.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. Le silence ne transforme pas davantage Lancelot en personnage sans identité. Le lecteur le reconnaît déjà par la charrette, la quête et les épreuves, bien avant d'apprendre son nom.

» Lire sur lebacparpatrick.fr

LE DOSSIER

Le nom est crié, et ce qu'on nous montre, c'est un corps qui se retourne

Le silence tenu trois mille six cents vers se rompt au milieu d'un combat, et il se rompt par la reine.

L'EXPLICATION linéaire 7 découpe la scène en trois mouvements ; la spectatrice qui comprend tout, la reine livre le nom, le nom lancé sur la place ; et pose sa question ainsi : *comment cette scène fait du nom du héros, révélé par la reine et crié à la face de tous, l'acte de naissance de son identité et la véritable arme du combat ?* Le sujet 9 ; « l'identité reçue de la dame » ; consacre à cette scène toute sa deuxième partie, en trois temps qui sont trois titres : « la reine nomme le héros », « le nom crié : la force rendue à l'amant », « le nom qui délivre ». Trois verbes pour un seul mot : nommer, rendre, délivrer.

Le nom sort dans la forme la plus plate possible : « Lanceloz du Lac a a non » (v. 3660), servi aussi en moderne ; « Lancelot du Lac : c'est le nom du chevalier » (v. 3660). Pas

de solennité, pas d'annonce. Le sujet 9 donne même la fin de la phrase, et elle est encore plus plate : « Lancelot du Lac : c'est le nom du chevalier, autant que je sache » (v. 3660 à 3661). *Autant que je sache* : le nom qui va tout changer arrive avec une réserve, comme un renseignement d'état civil dont on n'est pas tout à fait sûr, et c'est la dernière fois qu'il le pourra. Aussitôt, le nom cesse d'appartenir à celle qui le détenait : la jeune fille « bondit en avant et l'appelle, si haut que tout le peuple l'entend » (v. 3664 à 3665) ; « si haut que toz li pueples l'ot » (v. 3665), puis crie « Trestorne toi et si esgarde / qui est qui de toi se prant garde » (v. 3667 à 3668) : retourne-toi et regarde qui te regarde.

Une rotation, et sa vitesse. Ce que le texte enregistre ensuite est

une donnée physique et rien d'autre : « Lancelot, en entendant son nom, ne tarda guère à se retourner » (v. 3669). Pas un sentiment, pas une pensée ; une rotation, et sa vitesse. Le roman prouve l'effet du nom comme on prouve un réflexe : par le mouvement qu'il déclenche. Le parcours le dit en une ligne : « L'effet est immédiat : il se retourne, retrouve sa force, et le combat change de face. » Plus tard, d'autres feront le même constat de l'extérieur ; « nous fûmes remplis de joie sitôt que nous entendîmes votre nom » (v. 3909 à 3910), et ce sont eux, pas lui, qui disent la joie. Le sujet 9 en tire le titre de son troisième temps : le nom « qui délivre » ; il a libéré des captifs avant que le chevalier ait ouvert une porte.

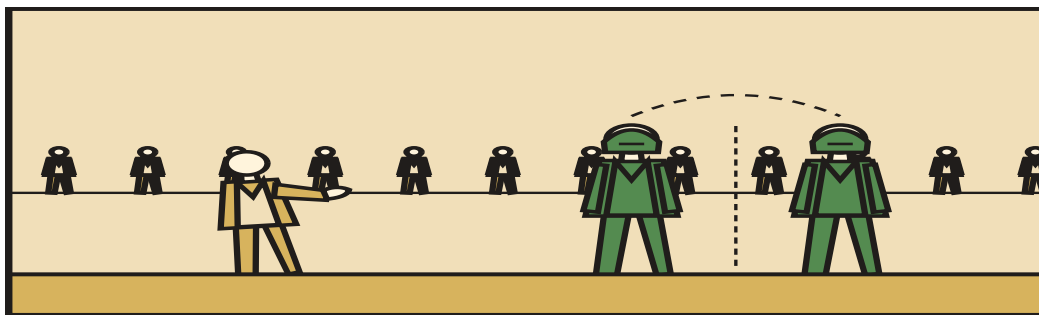
Ce que le sujet 9 ajoute. Le nom

n'est que la première chose reçue. La troisième partie du sujet traité ; « l'être reçu de l'aimée » ; montre que le roman étend le procédé à tout ce que le héros est. Son regard : « Il ne cessa pas un instant de la regarder, absorbé, ravi, aussi longtemps qu'il le put » (v. 562 à 564). Son cœur, quand il la quitte : « le corps s'en va, le cœur séjourne » (v. 4697). Sa raison même, à la fin : « Raison enferme et lie ce cœur fou et cette pensée folle » (v. 6846 à 6847). Le nom donné au vers 3660 n'est ainsi pas une scène isolée : c'est le moment où le roman rend visible, en un cri et un corps qui pivote, ce qu'il fait partout ailleurs sans le montrer.

Le délai « ne tarda guère » mesure une réaction sans en nommer l'émotion, et le récit conserve cette économie jusqu'au combat.

» Lire sur lebacparpatrick.fr

» Lire sur lebacparpatrick.fr



Le nom est prouvé comme on prouve un réflexe : par un corps qui pivote, et par rien d'autre.

LA LIMITE

ON peut dire que le roman fait du nom un opérateur, et qu'il le prouve par un corps qui pivote. On ne peut pas dire ce que Lancelot éprouve en entendant son nom : le vers 3669 donne un délai ; *ne tarda guère* ; et un geste, pas un état intérieur. C'est un choix d'écriture, et il est constant : dans cette scène, la joie est attribuée à ceux qui regardent, jamais à celui qui est nommé. L'objection vient tout de suite : le texte sait pourtant dire un état intérieur, puisqu'au vers 562 il dit de Lancelot devant la reine qu'il est « absorbé, ravi ». Justement. C'est parce qu'il sait le dire, et qu'il l'a fait trois mille vers plus tôt, que son silence au vers 3669 est un choix et non une

impuissance. Sur une copie, la différence se joue là : écrire « Lancelot est bouleversé d'entendre son nom » ajoute au texte ; écrire « le texte dit ravi au vers 562 et ne dit rien au vers 3669 » prouve quelque chose. Le premier énoncé est une impression ; le second est une lecture. Le relevé est simple à faire et il vaut cher : deux cotes, deux états du texte, et une conclusion qui ne dépasse pas ce qu'elles montrent.

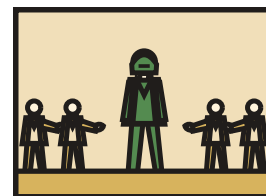
Le test décisif. Le texte donne un nom crié, un bref délai et un retournement. Ces trois éléments établissent une efficacité narrative ; ils ne décrivent aucun état intérieur de Lancelot. « Il est heureux » devient « il se retourne presque

aussitôt » : la seconde formule garde la force de la scène et reste vérifiable.

Ce que la copie doit conserver. La copie peut appeler le nom un opérateur d'action : il atteint le chevalier et infléchit sa conduite. Elle doit ensuite s'arrêter avant la psychologie, car le roman choisit précisément de montrer un corps qui répond plutôt qu'une conscience qui s'explique.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. On ne peut pas conclure que le nom révèle soudain qui il est au lecteur, puisque ses actes l'avaient déjà identifié. Il ne faut pas non plus confondre la joie attribuée aux autres personnages avec celle du héros.

» Lire sur lebacparpatrick.fr



La joie est dite par ceux qui regardent ; celui qui est nommé ne fait qu'être là.



Ce que le texte enregistre du nom n'est ni une pensée ni une joie : une rotation, et son délai.

SUR LE SITE

» « L'identité reçue de la dame » ; la dissertation n° 9 traite la question en entier : dans quelle mesure l'identité du héros dépend-elle de la dame ?
lebacparpatrick.fr

» Le parcours range cette scène sous « Le nom rendu : nommer l'amant, c'est le faire naître », avec ses six citations situées au vers.
lebacparpatrick.fr

» « L'identité reçue de la dame » ; la dissertation n° 9 suit ce que le roman attribue à qui, de la question exacte à la dissertation rédigée.
lebacparpatrick.fr

REPÈRES

Le parcours

« Dévoiler les rouages de la société ». Attends-toi à des sujets sur ce que la machine sociale cache, et sur ce qu'il en coûte de la faire tourner.

1882

le roman paraît en feuilleton dans *Le Gaulois*, de janvier à avril, puis en volume la même année. Dixième des Rougon-Macquart.

Rue de Choiseul

un seul immeuble, où tout se passe. À chaque palier, la même formule : « Eau et gaz à tous les étages. » (n° 1 · ch. I). La façade parle avant les habitants.



Un travail compté à la pièce est un travail qu'on peut borner : c'est celui-là que le roman chiffre.

Chapitre 2, la nuit

Josserand, caissier, remplit des bandes après sa journée. Le tarif est écrit : « trois francs le mille » ; et la conséquence aussi : « sans ses bandes, le luxe du ménage aurait disparu » (n° 2, p. 8).

Chapitre 4, le dimanche

Pichon, employé, dépose une carte de visite chez un supérieur. Aucun chiffre n'est attaché à ce geste, et aucun résultat.

Chapitre 7, Bachelard

l'oncle se flatte que « dans la commission, on ne marchandait pas là-dessus » (n° 2, p. 8). Une réputation tient lieu de barème : un troisième horaire, jamais compté.

Le geste

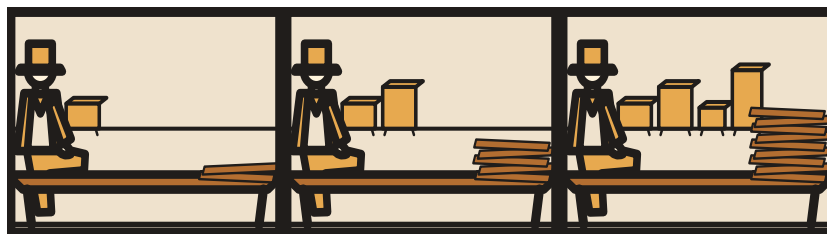
le roman chiffre le travail de nuit ; il ne chiffre ni le dimanche, ni la réputation. Copie le chiffre avec son heure, et l'heure avec son silence.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

Le dimanche et la nuit : deux heures que la journée de travail ne contient pas

Après l'argent promis, le roman demande à quel moment de la semaine la place sociale se prend.



La journée payée est close ; ce qui commence ici n'y entre pas. Ce travail se compte à la pièce : c'est la seule des deux heures que le roman chiffre.

DEUX gestes, deux horaires. Au chapitre 4, un employé d'administration n'est pas chez lui un dimanche : il est sorti « pour déposer une carte de visite chez un de ses supérieurs » (n° 2, p. 8 · ch. 4). Au chapitre 2, un caissier, père de famille, remplit des bandes la nuit, et c'est sa femme qui donne le tarif, en le raillant : « Ah ! oui, vos bandes à trois francs le mille !... Si c'est avec ces trois francs-là que vous espérez marier vos filles ! » (n° 2, p. 8 · ch. 2). Aucun des deux gestes n'a lieu pendant les heures pour lesquelles ces deux hommes sont payés, et le roman, ici, ne les montre pas à leur bureau : il les montre à côté.

Ce que la journée payée ne contient pas. Ce

qui tient la position ; la relation entretenue chez le supérieur ; et ce qui tient le ménage ; les bandes ; sont tous deux rejetés hors d'elle. La phrase qui le prouve est dans le roman, et elle est brutale : « Sans ses bandes, le luxe du ménage aurait disparu » (n° 2, p. 8 · ch. 2). Ce qu'un intérieur montre est payé par des heures que personne ne voit.

La maison a deux escaliers. Le numéro 1 avait pris le même immeuble par sa façade ; à chaque palier, Campardon répète « Eau et gaz à tous les étages. » (n° 1, Zola · ch. I) ; puis par son escalier de service, « l'égout de la maison, qui en charriait les hontes, tandis que les maîtres traînaient encore leurs pantoufles » (ch. VI).

Le budget des Josserand est bâti comme l'immeuble : un escalier qui se montre, la dot annoncée au salon ; un escalier qui porte, les bandes de la nuit.

Ce qu'on peut en conclure, et pas davantage. On peut dire que le roman situe deux fois hors de la journée payée ce qui entretient une position sociale. On ne peut pas dire qu'il met les deux gestes sur le même plan : il chiffre l'un et ne chiffre pas l'autre. Le rendement de la carte déposée n'est écrit nulle part ; et ce qui n'est pas écrit ne s'invente pas dans une copie.

Le roman associe chaque durée à un bénéfice attendu : recommandation pour l'un, quelques francs pour l'autre.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA PREUVE

« Ah ! oui, vos bandes à trois francs le mille !... Si c'est avec ces trois francs-là que vous espérez marier vos filles ! » (n° 2, p. 8 · ch. 2). Un tarif *au mille* : le travail est compté à la pièce, ainsi mesurable, ainsi bornable. C'est la seule des deux heures que le roman consente à chiffrer, et c'est celle dont personne ne se vante. Regardez qui parle : la femme qui, trois chapitres plus loin, annoncera au salon une dot de cinquante mille francs, « et solide ! » (n° 2, p. 6 · ch. 5). Elle compte les trois francs de son mari au centime ; elle ne compte pas les cinquante mille de sa fille. Le chiffre n'est pas la vérité de la scène : le ton l'est. La somme la plus petite du roman est la seule qui soit gagnée.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE GESTE

Le geste à retenir

QUAND un texte vous donne un prix, cherchez l'heure ; quand il vous donne une heure, cherchez le prix. Une somme sans moment ne prouve rien : « trois francs le mille » ne dit pas qui travaille, ni quand, ni pour quoi ; c'est la nuit, ajoutée

par le roman, qui en fait une preuve. Un moment sans somme est un *indice*, et il se cite comme tel : la carte de visite du dimanche vaut quelque chose, puisqu'on lui sacrifie un dimanche, mais le texte ne dit pas combien, et vous ne le direz pas à sa place. Dans

une copie, la ligne juste tient en trois éléments ; la somme, le moment, la voix qui les prononce. « Vos bandes à trois francs le mille » : un tarif, une nuit, une épouse qui raille. Il manque l'un des trois ? Vous tenez un *indice*, pas une preuve, et vous

l'écrivez avec le mot *indice*. Le correcteur ne vous demande pas d'avoir tout compris ; il vous demande de n'avoir rien inventé.

Le contrôle final du geste. Pour chaque scène, notez heure, tâche, prix ou avantage espéré, puis la personne qui en profite.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

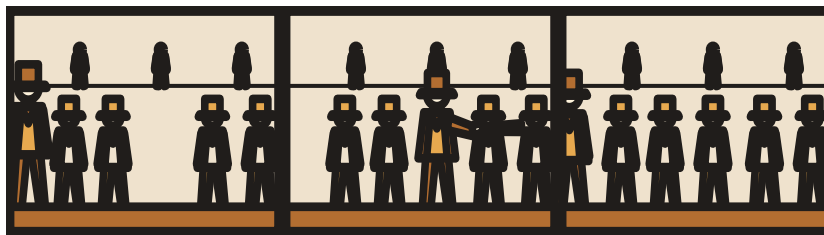
L'ESSENTIEL

Le coin des parents

Octave, jeune commis, entre dans un immeuble de la rue de Choiseul où toutes les places sont prises.

POUR SITUER

Ce que votre enfant doit savoir faire, et c'est tout le travail de l'année : distinguer une somme annoncée d'une somme versée, dire qui prononce le chiffre, et s'arrêter exactement où le texte s'arrête. La phrase que notre enquête a relevée au chapitre 5 le montre en une ligne : « Ce n'est pas beaucoup sans doute, mais quand l'argent est là, et solide ! » (n° 2, p. 6 · ch. 5). Elle ne dit pas que l'argent est là. Elle dit quand. Et dans la même scène, le roman donne l'autre face en quatre mots, du côté du mari qui se tait : « Ce mensonge le révoltait » (ch. 5). Une somme, deux personnages, deux vérités ; et un seul mot du narrateur, mensonge, qui tranche. C'est ce mot-là qu'on cite, pas l'idée qu'on s'en fait.



Une seule place est libre, et tout le reste est déjà occupé. Les mains se tendent et ne se joignent pas : rien ne passe d'une paume à l'autre.

POT-BOUILLE, d'Émile Zola (feuilleton dans *Le Gaulois*, puis volume, 1882), suit un jeune homme monté à Paris pour y faire son chemin. Rien ne l'attend qui ne soit déjà organisé : des ménages installés, des commerces qui tournent, des places prises. C'est le récit de gens qui se marient, s'emploient et se recommandent avec de l'argent que personne n'a encore vu.

Un immeuble, et tout le monde dedans. Le jeune homme s'appelle Octave Mouret. Il entre dans un immeuble de la rue de Choiseul, où la même formule revient à chaque palier : « Eau et gaz à tous les étages. » (n° 1, Zola · ch. I). Le roman ne sortira presque plus de cette maison. Elle a une façade

et un envers, et le narrateur le dit dès l'entrée : « Derrière les belles portes d'acajou luisant, il y avait comme des abîmes d'honnêteté. » (ch. I).

Trois manières de tenir sa place. Par le travail : Mme Hédouin dirige le magasin où Octave est commis, « debout, un porte-plume derrière l'oreille, donnant des ordres à deux garçons de magasin » (n° 2, p. 7 · ch. 1) ; le roman l'appelle « l'âme vive et équilibrée de la maison ». Par le mariage : chez les Josserand, la mère annonce au salon une dot de cinquante mille francs pour sa fille Berthe ; « Ce n'est pas beaucoup sans doute, mais quand l'argent est là, et solide ! » (n° 2, p. 6 · ch. 5) ; pendant que le

père, caissier, remplit des bandes la nuit à trois francs le mille pour tenir le train de la maison. Par la recommandation : un employé, Pichon, passe son dimanche à déposer une carte chez un supérieur.

Ce que votre enfant va lire. Un contrat de mariage, chez le notaire, où « le premier versement de dix mille francs devait avoir lieu six mois après le mariage » (n° 2, p. 9 · ch. 7) ; un oncle, Bachelard, dont on attend la dot et qu'on ne trouve pas ; une mère qui, au chapitre 18, se sert encore de cette dot comme d'une menace. Le livre n'est pas difficile à suivre. Il est difficile à résumer sans mentir, parce que chaque somme y est dite par quelqu'un qui a intérêt à la dire.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

› Lire sur lebacparpatrick.fr

À TABLE

Sept questions à poser à table, sans avoir lu le livre.

Qui prononce le chiffre

et sur quoi s'appuie-t-il ? Une mère au salon, un oncle dans les affaires, un notaire ; ce n'est pas la même somme.

L'argent change-t-il de mains

le texte montre-t-il un versement, ou seulement une promesse, une échéance, un contrat ? Dans ce roman, la réponse est presque toujours la seconde.



On conclut de la main à la main, et rien n'y passe.

Pendant que personne ne paie

que font les personnages ? C'est la question qui rapporte des points, parce qu'elle oblige à regarder la scène au lieu de résumer l'intrigue.

La façade

que promet une maison qui affiche « Eau et gaz à tous les étages » ? Et qu'est-ce qu'une façade ne peut pas promettre ?

L'escalier de service

le roman l'appelle « l'égout de la maison ». Qui y passe, et à quelle heure ? Ce que la façade cache monte par là.

Le dimanche et la nuit

un employé sort un dimanche pour déposer une carte ; un caissier écrit toute la nuit pour trois francs le mille. Lequel des deux est payé ?

La limite

à quel moment le livre s'arrête-t-il de dire ? Si votre enfant répond « on ne sait pas », il a gagné.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle Pot-Bouille ?

OCTAVE Mouret arrive à Paris et s'installe dans un immeuble bourgeois de la rue de Choiseul. Il entre comme commis au magasin des Hédouin et cherche à se faire une place. À chaque étage, il découvre des ménages qui défendent leur réputation derrière de belles portes.

La maison a pourtant un envers : escaliers de

service, cuisines, dettes et conversations des domestiques. Les maîtres affichent l'ordre moral tandis que l'argent manque, que les mariages se négocient et que les désirs circulent d'un appartement à l'autre.

Chez les Josserand, Mme Josserand veut marier ses filles et promet pour Berthe une dot que son mari ne sait pas payer.

Berthe épouse Auguste Vabre ; la somme est différée, réclamée, déplacée. La promesse continue d'agir précisément parce que l'argent n'est pas là.

Octave observe ces arrangements et y participe. Le roman ne raconte pas seulement son ascension : il coupe un immeuble en deux, façade et coulisses, pour montrer

comment travail, mariage, argent et respectabilité organisent ensemble la vie de ceux qui l'habitent. Les belles façades et les escaliers de service séparent ce qui doit être vu de ce qui doit rester derrière. En passant d'un étage à l'autre, le récit rapproche les discours moraux, les calculs d'argent et les arrangements privés.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ENQUÊTE

Une promesse peut changer de main sans jamais changer de compte

La semaine dernière, nous avons suivi une somme de son annonce jusqu'à son calendrier. Nous suivons ici autre chose : qui la tient.

AU chapitre 5, elle est dans la bouche de la mère, qui l'annonce au salon comme un fait ; « quand l'argent est là, et solide ! » (n° 2, p. 6 · ch. 5) ; pendant que le père, lui, sait qu'elle n'est nulle part : « Ce mensonge le révoltait » (ch. 5). Deux chapitres plus loin, chez le notaire, la somme change d'épaules ; puis elle en change encore. Le roman n'écrit jamais son versement. Il écrit, à chaque fois, qui la porte.

Chez le notaire, la promesse devient une clause : « le premier versement de dix mille francs devait avoir lieu six mois après le mariage » (n° 2, p. 9 · ch. 7). Le gendre, Auguste, demande qu'on mentionne une assurance ; il obtient trois mots et une signature : « à quoi bon ? la chose allait de soi ; et l'on signa vivement » (ch. 7). Relisez le dernier membre : l'on

signa. Ce ne sont pas les cinquante mille francs qui changent de mains ce jour-là ; c'est l'obligation de les devoir, qui passe de l'oncle, dont on attendait l'argent, aux parents, dont on tient désormais la signature.

La sortie, ou la promesse à deux têtes. Notre enquête relevait qu'à la sortie du contrat, deux versions circulent déjà : une invitée a 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. Voilà le mécanisme à nu. La mère vient d'engager son nom sur un chiffre ; elle refuse dans le même temps que l'oncle soit engagé sur ce chiffre ; et elle adosse le tout à une fortune future que personne n'a vue davantage. La promesse a désormais deux titulaires, dont chacun renvoie à l'autre, et un seul document, qui n'en nomme qu'un.

Ce qu'on fait d'une promesse qu'on tient. Onze chapitres plus loin, elle s'en sert. Au chapitre 18, notre enquête le relève, Mme Josserand menace Auguste de reprendre sa fille et de ne jamais lui donner la dot ; puis se tourne vers Bachelard et lui fait renouveler ses promesses (n° 2, p. 9 · ch. 18). Le même personnage, au même chapitre, brandit la somme comme un bien qu'elle pourrait retenir, et va la chercher chez celui qui ne l'a jamais donnée. Détenir une promesse est ainsi une position, et cette position a deux usages : on peut la transmettre, et on peut la brandir. Ce qu'on ne peut pas faire, c'est l'encaisser ; et c'est précisément ce que le roman ne montre jamais.

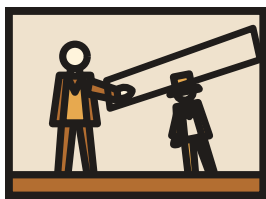
Comment l'écrire dans une copie. Ce mouvement se démontre en trois temps datés, sans un mot de

plus. Chapitre 5 : la mère annonce, et le narrateur nomme l'annonce ; « Ce mensonge le révoltait ». Chapitre 7 : le contrat écrit une échéance et refuse une garantie. Chapitre 18 : la mère menace avec la somme, et la fait promettre à nouveau. Le mot juste n'est pas *escroquerie*, qui n'est nulle part dans le texte ; ce n'est pas non plus *mensonge*, qui est du narrateur et ne porte que sur l'annonce du chapitre 5. C'est *titulaire* : la promesse a un porteur, et il change. Écrivez qui la porte, à chaque chapitre, et vous aurez démontré ce que le roman fait sans jamais le dire.

Un point de plus pour éprouver la lecture. La promesse de dot passe de la parole familiale à la clause notariale, puis revient dans les conversations lorsque le paiement devrait être constaté.

» Lire sur lebacparpatrick.fr

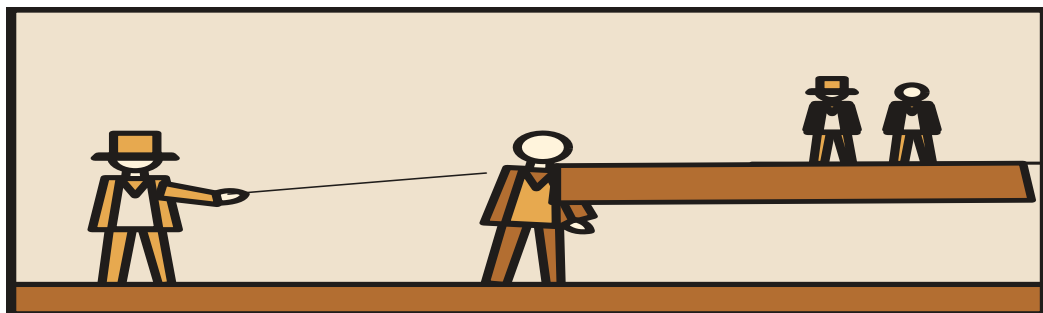
» Lire sur lebacparpatrick.fr



Elle brandit une masse qu'elle n'a jamais tenue, et cela suffit.



Ce qui entre est une parole ; ce qui sort est une dette.



Ce qui entre d'un côté est une parole ; ce qui sort de l'autre est une charge, et le mariage tient dessus.

SUR LE SITE

» La semaine dernière : le numéro 2 de L'Hebdomadaire, du 18 septembre, suivait la même somme de son annonce à son calendrier.

lebacparpatrick.fr

» « Peut-on croire une promesse ? » ; le mot de la fin du numéro 2 de L'Hebdomadaire pose la question que cette phrase engage.

lebacparpatrick.fr

» « Construire une preuve » ; la page de méthode du numéro 2 de L'Hebdomadaire, sur ce qu'on peut établir et ce qu'on doit laisser ouvert.

lebacparpatrick.fr

LA LIMITE

UNE copie tient ici sur une ligne de crête, et il faut savoir de quel côté on peut poser le pied. On peut dire que le texte fait passer la charge d'un engagement d'un personnage à un autre, et qu'il l'écrit noir sur blanc. On ne peut pas dire que la mère n'a pas l'argent : le roman ne tient pas ses comptes. Ce qui est établi, et c'est déjà considérable : elle s'est engagée sur une promesse, pas sur une somme, et elle s'en sert comme d'un bien. Le « noir sur blanc », c'est la clause du notaire, une phrase du roman avec sa somme et son délai, et ce sont les gestes du chapitre 18, relevés par notre enquête à leur chapitre. Les comptes, eux, n'existent pas : le roman ne montre ni un coffre vide ni

un coffre plein ; il montre une femme qui parle, un mari qui se tait, un oncle qu'on ne trouve pas. La tentation, dans une copie, est de conclure à l'escroquerie ; le mot est commode, il n'est pas dans le texte. Écrivez la clause, le chapitre, la menace, et arrêtez-vous. La phrase suivante serait la vôtre, pas celle de Zola.

Le test décisif. La clause établit une date et une somme ; les chapitres suivants établissent que les personnages continuent d'invoquer cet engagement. Aucun passage ouvert ne montre pourtant les comptes de la mère ni un paiement complet. Séparez trois états : promis, écrit, payé. Le texte documente les deux premiers et laisse le troisième

sans scène. Cette table empêche de transformer une absence de narration en certificat d'insolvabilité.

Ce que la copie doit conserver. Le paiement reste hors champ. La copie peut montrer qu'un engagement change de porteur sans perdre sa force. Elle doit conserver le conditionnel ou la réserve dès qu'elle parle du paiement, tout en citant fermement la clause et les rappels qui, eux, sont attestés.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. On ne peut ainsi affirmer ni que l'argent existe, ni qu'il manque définitivement. Le roman suit les effets de la promesse sur les alliances et les reproches, pas la comptabilité exhaustive du ménage.

» Lire sur lebacparpatrick.fr

LE DOSSIER

Une somme qu'on ne paie jamais ne cesse jamais d'être due

Le seul terme que le roman écrive est un terme de contrat : « le premier versement de dix mille francs devait avoir lieu six mois après le mariage » (n° 2, p. 9 · ch. 7). Un cinquième de la somme, six mois plus tard.

Le mariage, lui, a lieu tout de suite. Notre enquête s'est arrêtée là ; nous reprenons à la question qu'elle laissait ouverte : un terme écrit éteint-il quelque chose ?

Le roman a donné sa réponse dans la scène même, à celui qui posait la question. Le gendre demande qu'on mentionne une assurance. Il obtient trois mots et une signature : « à quoi bon ? la chose allait de soi ; et l'on signa vivement » (ch. 7). Une échéance vient d'être écrite ; une garantie vient d'être refusée ; et l'adverbe qui clôt la phrase ; *vivement* ; dit la hâte de tous ceux qui ont intérêt à ce qu'on ne pose plus de questions. Notre enquête le résumait d'un titre : une échéance n'est pas un reçu.

Une dette s'éteint de deux façons : elle est payée, ou elle est réclamée en vain jusqu'à ce que plus

personne n'y croie. Ici, ni l'une ni l'autre. Personne ne paie, et personne ne réclame vraiment ; parce que réclamer, ce serait constater ; constater, ce serait perdre l'objet sur lequel tout l'arrangement est bâti. Le créancier se tait ainsi pour garder sa créance vivante, et une créance vivante reste disponible.

Chapitre 15 : on cherche, on ne réclame pas. Le père y va. Notre enquête relève qu'au chapitre 15, Jossierand cherche Bachelard rue d'Enghien, à ses entrepôts, et qu'aucun ouvrier ne peut lui dire où se trouve l'oncle (n° 2, p. 9 · ch. 15). Regardez ce que fait cette scène : elle met en face de la dette un homme qui se déplace, et en face de cet homme, des marchandises. « Les entrepôts ne répondent pas à la place de l'oncle », titrait l'enquête. Le promettant a trouvé la

position la plus économique du roman : présent par ses affaires, introuvable en personne. On ne réclame pas à un absent, et un absent ne refuse jamais.

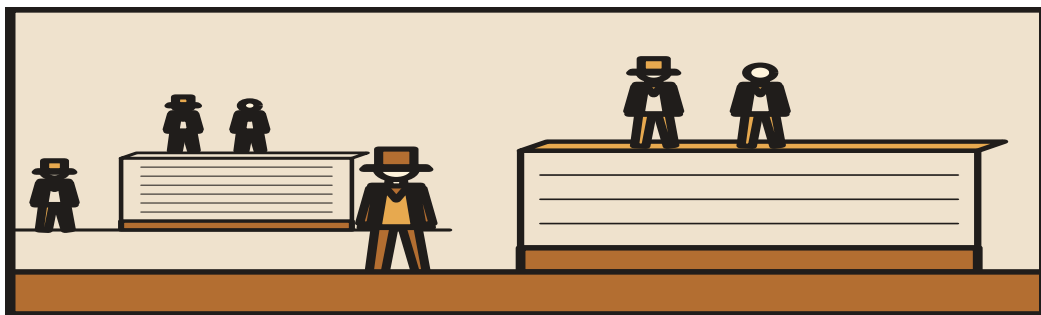
Le chapitre 7 l'avait annoncé. L'homme se définit lui-même par le refus de compter : « Dans la commission, on ne marchandait pas là-dessus : histoire de montrer qu'on était au-dessus de ses affaires. » (n° 2, p. 8 · ch. 7). Être au-dessus de ses affaires, c'est ne pas les régler. Notre enquête l'avait relevé page 8, à propos des deux monnaies : dans la commission, le prestige se prouve en ne comptant pas. Ce qui vaut pour le prix d'une marchandise vaut pour une dot ; un homme qui ne marchandait pas ne discute pas non plus ses promesses ; il les laisse courir. La phrase est une posture ; elle deviendra une absence.

Chapitre 18 : la dette rendue à son premier propriétaire. Onze chapitres après le contrat, la mère menace Auguste de reprendre sa fille et de ne jamais lui donner la dot ; puis se tourne vers Bachelard et lui fait renouveler ses promesses (n° 2, p. 9 · ch. 18). Renouveler une promesse, ce n'est pas la tenir : c'est la remettre à sa date de départ. Au chapitre 18, la somme est exactement où elle était au chapitre 5, dans une bouche ; elle a seulement changé de bouche, et servi entre-temps.

Un point de plus pour éprouver la lecture. La dette subsiste parce qu'elle demeure utile à ceux qui devraient la solder ou la réclamer : elle soutient encore le mariage, l'honneur et les arrangements de famille. Chaque rappel la rend présente sans produire la scène qui fermerait le compte.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

› Lire sur lebacparpatrick.fr



L'arrangement tient sur la part qui n'a jamais été versée : y toucher, ce serait la faire tomber.

LA LIMITE

C'est que cette page démontre est étroit, et c'est sa force. On peut dire que le roman ne montre aucun versement de la dot de Berthe et qu'il la fait invoquer jusqu'au chapitre 18. On ne peut pas dire qu'elle n'a jamais été payée : l'absence de scène n'est pas une preuve, et un romancier n'est pas un teneur de livres. Ce qui est établi tient en une ligne ; au dernier chapitre, la somme sert encore. Le piège, ici, est symétrique. D'un côté, la copie qui affirme « la dot n'est jamais versée » : elle transforme un silence du texte en fait, et le correcteur le voit. De l'autre, la copie qui croit la mère sur parole, « l'argent est là, et solide ! » : elle prend une annonce pour un reçu, ce

que le gendre lui-même, chez le notaire, avait refusé de faire avant qu'on lui réponde « à quoi bon ? ». Entre les deux, une seule ligne est défendable, et elle est courte : le texte écrit une échéance, montre une recherche vaine et une menace, et n'écrit aucun paiement. Trois faits, trois chapitres, aucune conclusion de plus.

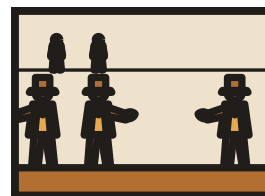
Le test décisif. Le fait solide est narratif : aucun versement n'est montré et la dot continue d'être invoquée. Le fait financier ; a-t-elle été payée hors scène ? ; reste indécidable avec les passages disponibles. Pour tester une conclusion, remplacez « n'a jamais été payée » par « le roman ne montre aucun paiement ». La

seconde formule décrit l'œuvre ; la première prétend tenir une comptabilité que le narrateur ne fournit pas.

Ce que la copie doit conserver. La copie doit ainsi analyser la dette comme parole active : promise, rappelée, déplacée et jamais refermée dans la scène. La dette demeure. Elle gagne en précision lorsqu'elle distingue soigneusement persistance du motif et certitude du non-paiement.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. Il serait également excessif de conclure que tous les personnages savent l'argent absent. Leurs silences peuvent servir plusieurs calculs, et le texte distribue ces intérêts sans ouvrir les livres de compte.

› Lire sur lebacparpatrick.fr



On ne réclame pas à un absent, et un absent ne refuse jamais.



Le seul terme que le contrat écrive porte sur un cinquième de la somme.

SUR LE SITE

› L'enquête qui s'arrête là : le numéro 2 de L'Hebdomadaire, du 18 septembre, avec le précédent des quatre-vingt mille francs.

lebacparpatrick.fr

› « Peut-on croire une promesse ? » ; le mot de la fin du numéro 2 de L'Hebdomadaire pose exactement cette question.

lebacparpatrick.fr

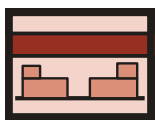
› « Construire une preuve » ; la page de méthode du numéro 2 de L'Hebdomadaire, sur ce qui fait qu'une absence n'est pas une preuve.

lebacparpatrick.fr

LES REPÈRES

L'annonce affirme, elle n'annonce pas des gestes.

Le rédacteur ne figure pas dans sa propre annonce.



Une annonce qui ne change pas quand le sujet change n'annonçait pas ce sujet.

Les numéros d'ordre sont remplacés par des liens logiques.

Une annonce affirmative est réfutable ; c'est ce qui la rend utile.

Elle n'est pas une conclusion avancée elle reste à prouver.

Chaque transition en reprend un morceau.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA MARCHÉ À SUIVRE

Quatre gestes, au brouillon, dans l'ordre.

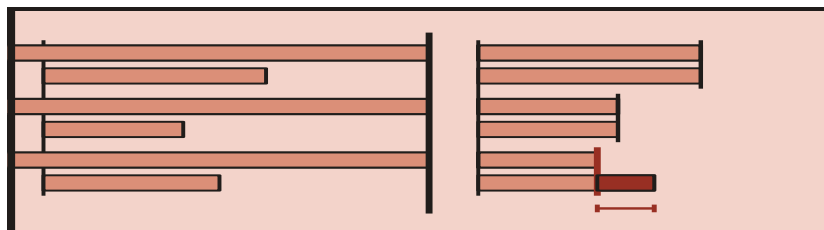
① Écrire les trois idées directrices en trois phrases affirmatives complètes, sujet et verbe, sans aucun mot d'organisation. ② Relire en cherchant les *nous* et les *on* qui désignent le rédacteur : les supprimer. ③ Relier les trois phrases par les mots qui disent la relation logique ; *parce que*, *pourtant*, *alors*, *si bien que* ; et non par *d'abord*, *ensuite*, *enfin*. ④ Vérifier qu'on peut contredire chacune des trois. Si l'une est incontestable, ce n'est pas une thèse, c'est une définition : elle ne portera pas une partie.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA QUESTION

Une annonce de plan doit-elle dire ce qu'on va prouver ?

La maison a tranché le 18 septembre : oui, et sans le rédacteur dans la phrase. L'annonce de plan n'annonce pas un programme de travail, elle affirme ce qui sera démontré. La différence tient en deux phrases, et elle se voit à l'œil nu.



Le même devoir, sous deux annonces : une seule laisse voir qu'il a débordé.

Tout élève a appris une formule : *nous verrons dans un premier temps... puis dans un second temps... enfin nous nous demanderons si...* Elle est commode, elle remplit trois lignes, et elle ne dit rien. On peut la coller sous n'importe quel sujet sans changer un mot de fond. C'est précisément ce qu'on lui reproche : une annonce qui survit au changement de sujet n'annonce pas ce sujet-là.

L'exemple, avant et après. Sujet de travail : *le roman doit-il nécessairement peindre la société de son temps ?*

Avant. « Nous verrons dans un premier temps que le roman peint la société de son temps. Puis, dans un second temps, nous nous demanderons si cela est nécessaire. Enfin, nous proposerons un dépassement de cette opposition. »

Trois lignes, trois annonces de gestes, zéro affirmation. On ignore encore ce que ce devoir soutient. Et *nous proposerons un dépassement* ne dit même pas de quoi il sera fait.

Après. « Le roman peint la société de son temps

parce qu'il lui emprunte ses matériaux. Il ne le fait pourtant pas nécessairement : il peut n'emprunter qu'une langue. Ce qu'il peint alors, c'est moins la société qui l'entoure que celle qui le lit. »

Même plan, exactement. Mais trois thèses sont sur la table, et le correcteur sait dès l'introduction ce que le devoir doit tenir. Les mots de liaison ; *parce que*, *pourtant*, *alors* ; ont remplacé les numéros d'ordre, et ils portent le raisonnement au lieu de le compter.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA LIMITE

On peut dire qu'une annonce affirmative engage le devoir et rend l'écart visible. On ne peut pas dire qu'elle dispense de démontrer : trois affirmations posées en introduction ne sont pas trois démonstrations faites. Le risque propre de la forme affirmative est là ; l'annonce devient un verdict, et les trois parties se contentent de le répéter. Une annonce affirmative doit rester à prouver ; si la lire suffit à être convaincu, le sujet était trop facile ou la thèse trop pauvre.

Second point, qui n'est pas une nuance : **l'annonce oblige les transitions.** Ce qui a été affirmé en introduction doit être repris, mot pour mot ou presque, au passage d'une partie à l'autre. Une annonce affirmative qu'aucune transition ne rappelle est une promesse faite à la première page et oubliée à la troisième.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE GESTE

L'annonce est affirmative, et le rédacteur n'y paraît pas. Trois conséquences, dans cet ordre.

① Les verbes d'intention sortent. *Nous verrons, nous nous demanderons, il conviendra d'examiner* : ce sont des

verbes qui parlent du devoir, pas du sujet. On les remplace par les verbes de la démonstration ; le roman emprunte, il ne le fait pas nécessairement, il peint alors autre chose.

② Les numéros d'ordre sortent avec eux. Dans un

premier temps est un mot d'organisation. L'ordre des trois affirmations suffit à dire l'ordre des trois parties ; il n'a pas besoin d'être doublé par une étiquette.

③ Ce qui reste est vérifiable. Une annonce affirmative peut être

fausseté ; et c'est sa qualité. Si la troisième partie démontre autre chose que ce que la troisième affirmation a annoncé, l'écart se voit. Une annonce en *nous verrons* ne peut jamais être prise en défaut, puisqu'elle ne s'est engagée sur rien.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA QUESTION

Ce qui change cette année, et ce qui n'a pas bougé

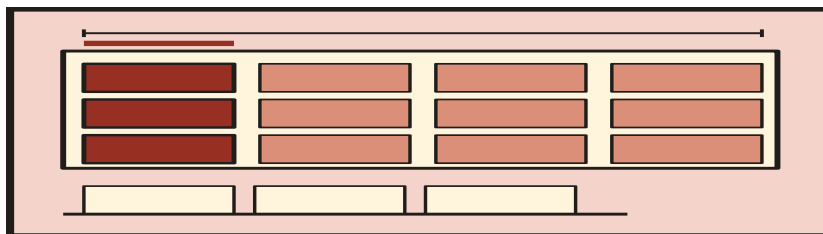
Cette page ne dit que ce qui est écrit sur la page du programme servie par le site, relevée le 22 septembre. Rien d'autre. Sur une épreuve, une information approximative est pire qu'une information absente.

CE QUE CETTE PAGE NE DIT PAS

On peut dire ce qui précède : c'est ce que porte la page du programme, mot pour mot. On ne peut pas dire ce qu'elle ne porte pas, et elle ne porte pas tout.

Elle ne distingue ni les voies ni leurs épreuves : la contraction de texte et l'essai de la voie technologique n'y figurent pas. Les lecteurs concernés trouveront la matière aux pages 56 et 57 de ce numéro, qui s'appuient sur les pages de méthode et non sur celle-ci. Elle ne donne ni coefficient, ni date précise d'épreuve, ni barème ; nous n'en imprimons ainsi aucun. Et elle signale, comme tout le site en ce moment, qu'elle est en construction : ce que nous citons est ce qu'elle porte aujourd'hui, et une page en construction peut être complétée.

› Lire sur lebacparpatrick.fr



Trois cases sur douze ont changé de contenu ; les neuf autres n'ont pas bougé d'un trait.

Un programme de français de première ne se refait pas chaque année. Il tourne : un objet d'étude est renouvelé, les trois autres restent. La bonne question n'est ainsi pas *qu'est-ce qui a changé ?* mais *qu'est-ce qui a changé, et de combien ?* La réponse, cette année, tient en une ligne : un objet sur quatre.

Ce qui change. Le programme est fixé par le Bulletin officiel et retient quatre objets d'étude. Pour chacun, trois œuvres

sont proposées, soit douze en tout.

Cette année, l'objet renouvelé est le roman et le récit, et ses trois œuvres sont neuves au programme : Chrétien de Troyes, Zola et Simone Schwarz-Bart.

Un seul objet d'étude sur quatre a ainsi bougé. Si votre professeur a choisi son œuvre de roman l'an dernier, c'est la seule des quatre qu'il a dû changer.

Ce qui n'a pas bougé : les épreuves. L'épreuve

écrite dure quatre heures, et l'on y choisit entre une dissertation ; qui porte sur une œuvre au programme et son parcours ; et un commentaire.

L'oral dure vingt minutes : un texte étudié dans l'année à expliquer, une question de grammaire, et la présentation d'une œuvre choisie.

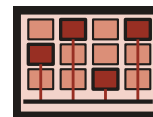
Les épreuves anticipées de français se tiennent en juin, à la fin de la première.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LES REPÈRES

Quatre objets d'étude.

Trois œuvres proposées par objet, douze en tout.



Quatre cases sur douze descendent jusqu'à l'année : une par colonne, et jamais la même.

Quatre œuvres étudiées, une par objet.

Un seul objet renouvelé cette année

le roman et le récit.

Écrit

quatre heures, dissertation ou commentaire.

Oral

vingt minutes.

Épreuves anticipées en juin.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

CE QUI N'A PAS BOUGÉ : LES ŒUVRES

Les trois autres objets d'étude gardent leurs œuvres. La littérature d'idées : La Boétie, Fontenelle, Graffigny. Le théâtre : Corneille, Musset, Sarraute. La poésie : Rimbaud, Ponge,

Hélène Dorion. Neuf œuvres maintenues, trois neuves.

Ce que fait votre professeur. Il ne traite pas les douze œuvres. Il choisit une œuvre par objet d'étude : quatre

œuvres étudiées dans l'année. C'est la règle qui explique pourquoi deux classes du même lycée ne lisent pas les mêmes livres, et pourquoi la liste de votre voisin ne vous sert à rien. Chaque œuvre vient

avec son parcours, et la dissertation porte sur l'œuvre et son parcours. Les deux se travaillent ensemble.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

REPÈRES

Trois moments

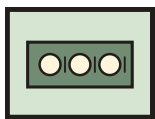
l'explication découpe le passage en « Fabriquer le loisir » (§ 32 à 35), « Distribuer les corps sur l'eau » (§ 36 à 39) et « Donner l'ordre » (§ 40 à 42). Ce sont les bornes du plan de l'oral.

§ 32, la proposition

la promenade est proposée avant le repas, au conditionnel. Le tableau des procédés parle d'une « proposition en "si" de suggestion ».

§ 34, la réponse

« Non, non, je puis attendre, se hâta de dire la jeune femme » ; se hâta est du narrateur, non d'elle. Procédé retenu : « réponse pressée ».



L'heure du repas range la promenade parmi les choses ordinaires.

§ 37, la vérité

le narrateur donne ensuite la peur de l'eau. C'est l'information différée ; la page l'appelle « phrase explicative du narrateur ».

§ 40, la rive

« Thérèse était demeurée sur la rive, grave et immobile, à côté de son amant. » Une femme qui ne bouge pas pendant qu'un homme agit : « apposition d'immobilité ».

§ 41 à 42, l'ordre et la pâleur

l'ordre est murmuré, la pâleur suit. Deux paragraphes, deux corps, aucune pensée écrite.

La suite, au parcours

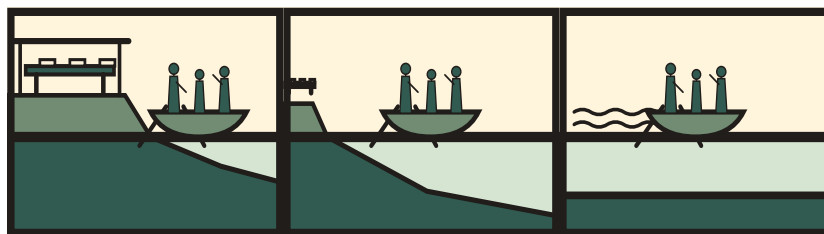
le thème IV prend le relais. Le canot chavire « d'un coup de pied », le noyé emporte « un morceau de chair », et Thérèse « était rigide, muette ».

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

Une partie de canot se propose avant que le texte dise pourquoi elle est mortelle

La proposition précède de cinq paragraphes le fait qui la rend meurtrière : tout tient dans cet écart.



La proposition entre dans l'ordre d'une journée : le repas l'attend déjà. Les postures ne bougent pas ; seul s'éloigne ce sur quoi la barque tient.

UNE invitation, et rien d'autre. « Dis ainsi, Camille, ajouta-t-il, si nous allions faire une promenade sur l'eau, avant de nous mettre à table ?... » (ch. 11 § 32). Comptez ce que la phrase contient : un prénom, une suggestion au conditionnel, un point d'interrogation, des points de suspension. Et surtout un repère d'horaire ; « avant de nous mettre à table » ; qui range la promenade dans le déroulement ordinaire d'une journée à la campagne. L'explication 4 appelle ce premier moment « Fabriquer le loisir » (§ 32 à 35) : trois paragraphes pour installer une sortie, clos par une phrase sans relief ; « Ils redescendirent tous trois. » (§ 35). Tous trois :

le compte des corps est fait avant l'embarquement.

La phrase qui change tout sans rien changer. Cinq paragraphes plus loin, le narrateur donne ce que la proposition taisait : « La vérité était que le commis avait une peur horrible de l'eau. » (ch. 11 § 37). Le lecteur relit alors la proposition du paragraphe 32 : pas un mot n'a bougé, et elle a changé de nature. C'est le procédé du passage, et il porte un nom que l'on peut écrire dans une copie ; l'information différée ; le tableau des procédés de l'explication l'inscrit comme « phrase explicative du narrateur » (§ 37). Puis le deuxième moment, « Distribuer les corps sur l'eau » (§ 36 à § 39) : « Camille enjamba le bord et alla, en

chancelant, s'asseoir à l'arrière. » (§ 39). Le corps qui a peur est placé, au fond du canot.

Ce qu'on peut en conclure, et pas davantage. On peut dire que l'ordre des informations fabrique l'effet : une proposition est d'abord reçue comme anodine, puis rendue meurtrière par une phrase postérieure. On ne peut pas dire que les personnages, eux, ont compris. Le texte donne une pâleur ; « La jeune femme devint horriblement pâle. » (ch. 11 § 42) ; et une pâleur n'est pas une pensée. L'explication le dit à sa façon, dans sa liste des erreurs rédhibitoires : « Interpréter la pâleur » y figure, et « Thérèse consent au meurtre » aussi.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA PREUVE

« Prends garde, murmura-t-il, je vais le jeter à l'eau... Obéis-moi... Je réponds de tout. » (ch. 11 § 41). Trois mouvements dans une seule réplique : un avertissement, un ordre, une garantie. « Obéis-moi » ne demande pas un avis ; « Je réponds de tout » promet d'assumer ce qui n'a pas encore eu lieu. Et le tout est *murmuré* : le verbe de parole fait le partage entre ceux qui entendent et celui qui ne doit pas entendre. Le tableau des procédés de l'explication nomme la chose « impératif et futur proche » et en donne l'effet : « Le lecteur entend un ordre et une prise de responsabilité. » Le parcours retient le même fragment ; l'œuvre en trois minutes, à sa station « Une barque », n'en garde que quatre mots : « Je réponds de tout. »

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE GESTE

Le geste à retenir

NUMÉROTEZ les paragraphes avant d'expliquer, et dites à quel moment chaque information arrive. Un fait donné après coup ne se lit pas comme un fait donné d'avance. L'ordre est un procédé ; il se cite, avec son numéro. À l'oral, la

conséquence est simple : on commence par le § 32, et non par l'ordre du § 41, si spectaculaire soit-il. La page de l'explication range d'ailleurs « Commencer par l'ordre de Laurent » parmi ses erreurs rédhibitoires de méthode, à côté de « Traiter la barque comme un décor »

et d'« Annoncer des numéros de page ». Les trois se tiennent : ouvrir sur l'ordre, c'est sauter le loisir fabriqué ; faire de la barque un décor, c'est ne pas voir les corps qu'on y place ; dire des pages, c'est perdre l'ordre dans lequel le texte parle. Numérotez au crayon, à la

maison, une fois pour toutes ; le jour venu, « au paragraphe 37 » suffit, et l'examinateur suit.

Le contrôle final du geste. Écrivez les numéros 32 et 41 sur deux lignes et résumez, pour chacun, ce que le lecteur sait à cet instant précis.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ESSENTIEL

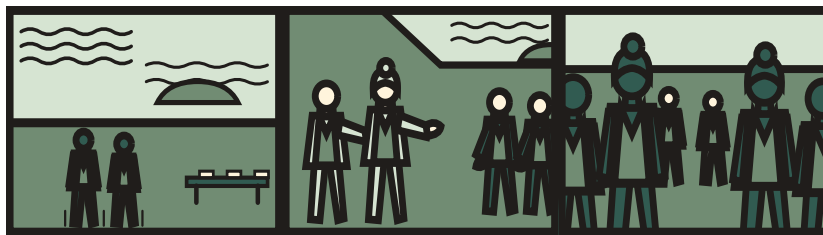
Le coin des parents

Laurent, l'ami de Camille, s'installe dans la boutique du ménage ; au chapitre 11, une barque chavire.

POUR SITUER

Ce que votre enfant doit savoir faire dans cette voie : lire un passage dans l'ordre, dire quel procédé produit quel effet, et répondre à une question de grammaire portant sur une phrase du texte. À l'écrit, un commentaire. C'est l'épreuve entière, et elle ne demande aucune dissertation ; inutile d'en chercher une. À l'oral, douze minutes pour lire, expliquer et répondre à la question de grammaire, puis huit minutes d'entretien sur l'œuvre. Où se trouve le passage qu'il prépare ? L'explication de la maison le situe en une phrase : « On est au milieu du roman, après huit mois de liaison contrariée. » Le crime n'est ni le début ni la fin du livre ; c'est son pli. Un enfant capable de dire cela en ouvrant son oral a déjà fait la moitié de son introduction.

› Lire sur lebacparpatrick.fr



Deux corps sortent de l'eau ; le troisième n'est plus qu'un intervalle à la surface. Les témoins arrivent après la scène et se rangent face à ceux qui vont la dire.

THÉRÈSE Raquin, d'Émile Zola ; l'édition de référence de la maison est la deuxième, 1868, Librairie internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie. Une boutique dans un passage couvert, un ménage installé, un ami qui entre, une promenade en barque au chapitre 11 qui passe pour un accident, un remariage, puis deux personnes qui se détruisent l'une par l'autre. Ce n'est pas un roman à énigme : on sait tout de suite qui a fait quoi.

Six arrêts pour tenir le livre. La page « L'œuvre en trois minutes » de la maison le parcourt en six stations d'une demi-minute, chacune tenue par une phrase du roman. Un corridor,

d'abord ; le passage du Pont-Neuf, où « personne ne parle, personne ne stationne » : le lieu règle les corps avant tout désir. Une boutique, où Laurent, l'ami de Camille, « se débarrassa de son chapeau et s'installa dans la boutique » : il entre dans le ménage avant d'entrer dans le désir. Un calendrier ; « C'était le jeudi soir » ; la passion s'organise dans une répétition sociale, la soirée où chacun tient sa place. Une barque, réduite à quatre mots : « Je réponds de tout. » Une chambre, où les deux coupables « luttèrent d'ailleurs contre le sommeil » : le mort revient, dit la page, comme « forme commune de la peur ». Deux verres, enfin, et cette phrase :

« Et brusquement Thérèse et Laurent éclatèrent en sanglots. » Le poison et le couteau révèlent en même temps que chacun voulait supprimer l'autre.

Deux idées, et c'est tout ce qu'il faut. Votre enfant travaille sur deux thèmes du parcours, et chacun tient en une phrase, écrite en tête du thème. Le thème IV : « Un meurtre devient un accident pour les témoins. » Le thème V : « Le corps garde ce que l'entourage ignore. » Un roman court, violent et très ordonné : violent parce qu'il montre, ordonné parce qu'il place chaque chose au moment exact où le lecteur doit l'apprendre. C'est cet ordre, et non la violence, que votre enfant apprend à lire.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

À TABLE

Le moment

Demandez où le passage se trouve dans le roman ; au milieu, chapitre 11 ; et ce qu'il y a avant.

Qui sait quoi

qu'est-ce que le narrateur sait et que les personnages ignorent ? Dans ce passage, la peur de l'eau de Camille, donnée par le narrateur après la proposition de promenade.

Montrer ou ajouter

qu'est-ce que le texte montre, et qu'est-ce que tu ajoutes ? C'est la question qui rapporte des points, et aussi celle qui rassure : elle s'apprend.



Le seul objet qui les portait tous les trois flotte à l'envers, et il ne dit rien.

Une phrase à réciter

« Je réponds de tout. » Quatre mots que trois pages de la maison retiennent. Demandez qui les prononce, et à qui.

Un mot à peser

« murmura ». Qui entend, qui n'entend pas ? Un enfant qui répond à cela a compris comment la scène partage ses trois personnages.

Une formule à bannir

« Thérèse est complice ». La page de l'explication la range parmi ses formulations à proscrire. Le texte donne une pâleur, pas un accord.

Un paragraphe, pas une page

demandez « au paragraphe combien ? ». L'oral se fait avec des numéros de paragraphes ; les numéros de page sont une erreur de méthode listée par la maison.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

De quoi parle Thérèse Raquin ?

THÉRÈSE vit dans une boutique sombre du passage du Pont-Neuf avec sa tante Mme Raquin et Camille, son mari malade. Laurent, un ami de Camille, s'installe dans leurs soirées du jeudi. Thérèse et lui deviennent amants et décident de supprimer l'obstacle qui les sépare.

Pendant une promenade en barque,

Laurent jette Camille à l'eau et fait passer le meurtre pour un accident. Les témoins acceptent cette version. Le crime paraît réussi ; pourtant, la morsure laissée par Camille au cou de Laurent et le souvenir du noyé deviennent des preuves que les coupables portent sur eux.

Thérèse et Laurent finissent par se marier,

croyant trouver dans cette union la paix qu'ils attendaient. Leur chambre devient au contraire le lieu de la peur, de l'insomnie et du dégoût. Chacun voit dans l'autre le rappel matériel du crime.

Mme Raquin comprend la vérité mais, paralysée, ne peut la révéler. Les deux époux en viennent à vouloir se tuer l'un l'autre. Devant le poison et le

couteau préparés en secret, ils comprennent ensemble leur projet, éclatent en sanglots et se donnent la mort sous les yeux de la vieille femme. Mme Raquin comprend finalement la vérité, mais la paralysie l'empêche de la faire connaître. Sa présence silencieuse donne aux coupables un témoin qu'ils ne peuvent ni convaincre ni écarter.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'ENQUÊTE

L'entourage donne un titre à Laurent, et le titre tient lieu de pièce

Le parcours pose au thème V une question de mécanique : comment le récit fait-il coexister une preuve corporelle et une erreur collective ? Il en donne quatre pièces. La plus discrète des quatre n'est ni une plaie ni un regard : c'est un mot.

Il place en tête du thème une phrase qui vaut programme : « Le corps garde ce que l'entourage ignore. » Deux sujets ; un corps, un entourage ; qui ne se rencontrent jamais sur la même information.

Après la noyade, l'entourage nomme Laurent « comme le sauveur de sa nièce ». Regardez ce que ce mot fait. Il ne rapporte pas une action constatée ; personne n'a rien vu ; il distribue un rôle, et un rôle se tient. Une fois le titre donné, chaque conduite de celui qui le porte se lit à travers lui : sa présence devient dévouement, son insistance devient sollicitude, son silence devient pudeur. Le mot n'est pas une conclusion, c'est une grille. Le parcours situe la citation : c'est madame Raquin qui accueille Laurent ainsi, « lors de ses visites après le meurtre ». Le titre est donné

à chaque visite, et chaque visite le renforce.

D'où vient le titre. Il vient du chapitre 11, et le thème IV du parcours dit comment. Sa phrase de tête : « Un meurtre devient un accident pour les témoins. » Sa dernière pièce ; « fit chavirer le canot d'un coup de pied », est située ainsi : Laurent « tient Thérèse évanouie et prépare le sauvetage apparent ». Le sauvetage est apparent : le geste qui tue fabrique aussi la scène que les témoins verront. La conclusion du thème IV le dit en une phrase : « Le crime réussit matériellement, mais son auteur doit déjà en maîtriser le récit et en porter la trace. » Deux choses sortent de l'eau ensemble : un récit, qui deviendra le titre de sauveur, et une trace.

La trace. Pendant que le titre circule, une pièce existe, et elle est

sur un corps. Au chapitre 11, « les dents de celui-ci lui emportèrent un morceau de chair » ; la marque reste ensuite « comme un fer rouge posé sur sa peau ». Le parcours situe ce fer rouge au réveil : Laurent « sent la morsure qui l'empêche d'oublier la veille ». Le roman ne met jamais les deux choses face à face. Il les laisse cohabiter : un titre public d'un côté, une plaie privée de l'autre, et personne pour les rapprocher. C'est ce que la question du thème appelle coexister : non un conflit que le récit trancherait, mais deux vérités logées à deux endroits, l'une dans les bouches, l'autre sous un col.

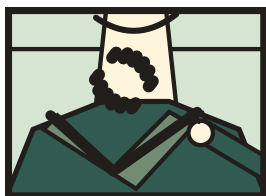
La ligne. Une troisième notation dit où passe la ligne : « sans avoir regardé Thérèse en face ». Le détail est minuscule, et il est du narrateur, non d'un personnage. Le parcours le situe : Laurent « quitte la boutique après avoir parlé à madame

Raquin » ; juste après avoir été, une fois de plus, le sauveur. Une direction de regard, voilà tout ce que le texte accorde au lecteur de plus qu'à l'entourage. Le thème se ferme sur une phrase que l'on peut recopier en conclusion d'un commentaire : « La réussite du mensonge public ne supprime pas ce que le corps et les regards font revenir. »

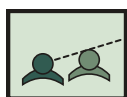
Un point de plus pour éprouver la lecture. Le mot « sauveur » est attribué par un entourage qui ne possède que la scène fabriquée après la noyade. Chaque geste ultérieur de Laurent bénéficie alors de ce titre préalable : la présence paraît dévouement et l'insistance peut passer pour protection. L'erreur collective vient moins d'un manque d'intelligence que d'une pièce initiale fautive sur laquelle toutes les interprétations suivantes se règlent.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

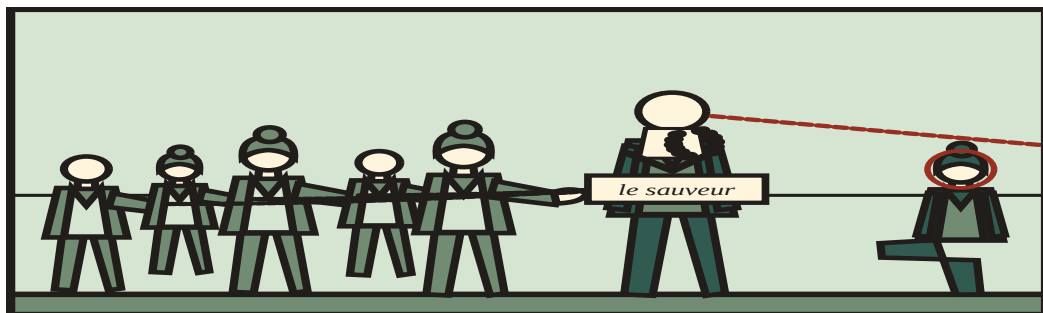
› Lire sur lebacparpatrick.fr



La seule pièce que personne ne réclame se porte sur soi, et un col suffit à la ranger.



Le texte n'accorde qu'une direction de regard, et elle passe à côté.



Ce qui le nomme est tenu par cinq personnes ; ce qui le prouve ne tient à personne.

SUR LE SITE

› « V La morsure et le deuil apparent » ; le thème du parcours, avec ses citations situées. lebacparpatrick.fr

› « V La morsure et le deuil apparent » ; le thème du parcours, avec ses citations situées. lebacparpatrick.fr

› « Explication 4 · Sur l'eau : du prétexte à l'ordre meurtrier » ; le chapitre 11 paragraphe par paragraphe : la scène d'où l'entourage tire son mot. lebacparpatrick.fr

LA LIMITE

On peut dire que le récit fait reposer une *erreur collective* sur un mot qui attribue un rôle. On ne peut pas dire que l'entourage est aveugle : il nomme d'après la scène qui lui a été donnée, et cette scène a été fabriquée au chapitre 11. Ce n'est pas un défaut de vue, c'est un défaut de pièce. Et l'on ne peut pas davantage conclure d'une direction de regard à un remords : le texte donne un visage qui se détourne, pas une conscience. Deux garde-fous de la maison confirment la première limite. L'explication 4 situe le passage ainsi : « l'idée du crime a déjà été formulée entre eux », et « Zola prépare la scène depuis longtemps » ; elle range « Le

meurtre est improvisé » parmi ses erreurs de fond. La scène est ainsi préparée avant d'être jouée, et l'entourage n'a reçu que la représentation. Quant au second garde-fou, le mot du parcours est *erreur collective* ; une erreur, pas un aveuglement : on se trompe sur une pièce fautive, on n'est pas aveugle devant une pièce vraie. Écrire « l'entourage refuse de voir », c'est encore prêter une intention à des gens qui n'ont reçu qu'un récit.

Le test décisif. L'entourage nomme à partir de ce qu'il croit avoir vu : un accident, une rescapée et l'homme présenté comme celui qui a tenté de la sauver. Le titre est cohérent avec cette version, bien qu'elle soit fabriquée. Demandez

quelle pièce nouvelle permettrait de corriger le rôle. Tant que personne ne voit le meurtre et qu'aucun aveu n'est entendu, les gestes de Laurent sont relus à travers « sauveur » ; l'erreur se renforce au lieu de se dissiper.

Elle doit distinguer l'erreur de jugement, établie pour le lecteur, d'une faute morale des personnages secondaires que le texte ne démontre pas.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. On ne peut pas traiter les témoins d'aveugles ni leur prêter une complaisance consciente. Ils raisonnent sur des signes incomplets, et le roman fait précisément mesurer la puissance d'un récit initial crédible.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE DOSSIER

Le titre s'use, la marque ne s'use pas

Le mouvement de la page précédente a une suite, et elle est dans le même thème. Un titre public dépend de ceux qui le répètent : il s'entretient, il se fatigue, il peut se retirer. Une marque sur une peau ne dépend de personne.

Le parcours donne la scène où cet écart devient visible : « le miroir verdâtre donnait à sa face une grimace atroce ». Trois éléments dans une demi-phrase ; un objet, une couleur, une déformation ; et pas un mot d'explication. C'est le roman entier dans sa manière : il installe, il ne commente pas. Le parcours situe la phrase ; Laurent « examine la blessure dans sa chambre » ; et la fait suivre du « fer rouge » ressenti au réveil : la marque est d'abord sentie, puis vue, et le miroir est l'instrument qui la fait passer de l'une à l'autre.

L'épreuve écrite de cette voie est un commentaire, et un commentaire se bâtit en trois gestes, toujours les mêmes.

Relever. Citez court et citez juste : « le miroir verdâtre donnait à sa face une grimace atroce ». Quatre

mots portent la charge ; *verdâtre, donnait, grimace, atroce*. Citer court, c'est couper avant le mot qui ne travaille pas ; citer juste, c'est recopier depuis la page, avec la cote, et non depuis le souvenir. Le tableau des procédés de l'explication 4 montre la bonne longueur : ses citations tiennent en une ligne ; « Camille enjamba le bord et alla, en chancelant » (§ 39), « Thérèse était demeurée sur la rive, grave et immobile » (§ 40). Ni la phrase entière, ni un mot seul.

Nommer le procédé. Ici, le sujet de la phrase n'est pas l'homme : c'est le miroir. Ce n'est pas Laurent qui grimace, c'est l'objet qui donne une grimace à son visage. Le narrateur a déplacé l'initiative du personnage vers la chose. Nommez ce déplacement, montrez sur quel mot il tient, et vous avez une analyse au lieu d'une paraphrase. Le même

tableau donne des modèles de noms courts et exacts : « verbes de déséquilibre » pour le corps qui chancelle (§ 39), « apposition d'immobilité » pour la femme sur la rive (§ 40), « réaction corporelle » pour la pâleur (§ 42). Deux ou trois mots, un fait de langue, un endroit précis du texte : c'est cela, nommer. Un nom de procédé qui ne désigne aucun mot du texte n'en est pas un.

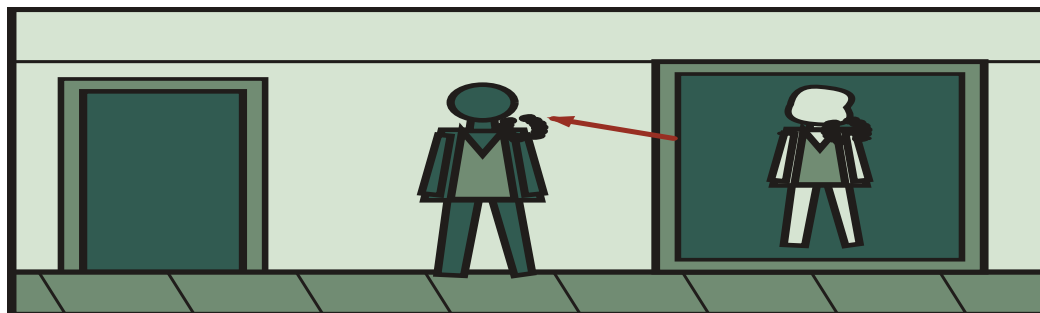
Borner. Dites ce que la phrase établit ; un visage renvoyé déformé ; et dites ce qu'elle n'établit pas ; ce que cet homme éprouve en le voyant. La phrase de contrôle à recopier : « Le texte donne une surface ; il ne donne pas une conscience. » Remplacez ensuite « une surface » par l'objet de votre propre passage. Le tableau des procédés borne lui-même son dernier effet ainsi : « Le lecteur voit une pâleur qui ne dit ni oui ni non. »

Retenez la formule ; *ni oui ni non* ; parce qu'elle donne le geste : on dit ce que le lecteur voit, et l'on refuse de répondre à sa place à la question que le texte laisse ouverte. Un commentaire qui borne n'est pas un commentaire timide ; c'est un commentaire qui sait où le texte s'arrête.

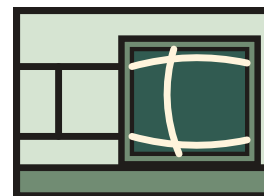
Un point de plus pour éprouver la lecture. Le miroir verdâtre et la cicatrice donnent au commentaire deux preuves visibles : l'objet déforme une face, la marque conserve sur le corps l'histoire du crime. Relever les adjectifs, expliquer leur effet puis interpréter leur relation au remords évite de transformer une impression en diagnostic médical. Cette méthode convient à la voie technologique parce qu'elle part du détail peint par le texte et construit progressivement son sens.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

› Lire sur lebacparpatrick.fr



C'est la glace qui agit : elle donne un visage, et il ne fait que le recevoir.



L'objet courbe ce qu'il rend avant que personne se mette devant lui.



Ce qui ne dépend de personne est encore là quand personne ne regarde.

LA LIMITE

On peut dire que le roman confie au corps et aux objets ce que les personnages ne forment pas. On ne peut pas dire que le roman explique ses personnages par leur physiologie sans ajouter aussitôt que ce modèle est celui d'un auteur et d'une époque : le dossier de la maison le note à sa page de sources, et une préface d'auteur ne vaut pas diagnostic. Ce qui est établi ici est plus modeste et plus sûr : une image revient, et celui qui la regarde ne l'a pas choisie. Le parcours lui-même tient cette réserve : son thème VII s'intitule « Les nerfs : une explication romanesque historiquement située » ; une explication romanesque, et située, c'est-à-dire un choix d'écriture daté, non une vérité

sur les corps. L'œuvre en trois minutes dit la même chose à sa station de la chambre : le mort revient « moins comme apparition surnaturelle que comme forme commune de la peur ». Ni fantôme, ni maladie : une peur qui a pris forme. Un commentaire qui s'en tient là ne manque rien ; il refuse seulement de faire dire au texte ce que seule une préface affirme.

Le test décisif. Le roman associe les corps, les objets et la culpabilité selon un modèle naturaliste daté. Cette association appartient à l'écriture de Zola ; elle ne devient pas une vérité médicale générale sur le remords. Pour contrôler l'analyse, séparez l'observation ; couleur du miroir, grimace, cicatrice ; de

l'interprétation ; retour visible du crime. La première se cite ; la seconde s'argumente et doit rester présentée comme lecture.

Ce que la copie doit conserver. La copie doit ainsi contextualiser le modèle sans l'effacer. Elle peut montrer comment Zola confie au corps ce que la parole refuse, puis rappeler que cette construction littéraire est celle d'un auteur, d'une esthétique et d'une époque.

Ce qu'elle doit laisser ouvert. On ne peut pas diagnostiquer Thérèse ou Laurent à partir de ces signes, ni réduire tout le roman à une physiologie. Les personnages sont aussi pris dans des décisions, des mensonges, un entourage et une mémoire partagée du meurtre.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

SUR LE SITE

› « V La morsure et le deuil apparent » ; le thème du parcours, avec ses citations situées. lebacparpatrick.fr

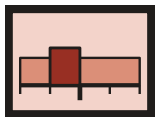
› « Explication 4 · Sur l'eau : du prétexte à l'ordre meurtrier » ; relever, nommer, borner, tenu sur un chapitre entier en trois mouvements. lebacparpatrick.fr

› « V La morsure et le deuil apparent » ; le thème du parcours, avec ses citations situées. lebacparpatrick.fr

LES REPÈRES

Un texte d'idées pose, objecte, tranche.

L'opinion adverse est une étape, pas un remplissage.



Le mot coûte un intervalle sur les quatre que la marge autorise.

Le mot qui retourne la concession se garde avant tout le reste.

Les liens logiques se coupent en dernier, jamais en premier.

Une concession jamais réfutée dans le texte n'est pas une concession.

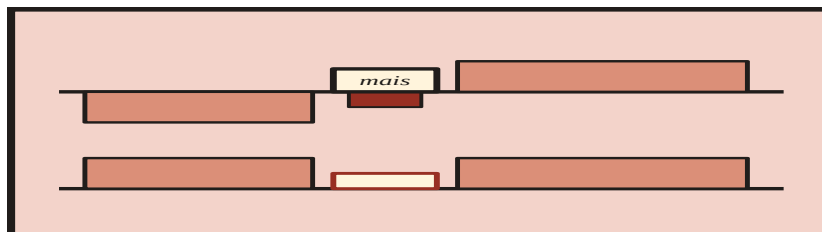
On ne commente pas la concession, on la reproduit.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA QUESTION

Garder une concession sans inverser l'argument

Contracter, c'est jeter. Mais il y a un mot qu'on ne jette jamais, et c'est le plus court de la phrase.



Sans le mot qui la retourne, l'opinion refusée remonte au rang de la thèse.

Un texte d'idées commence rarement par ce qu'il pense. Il commence par ce que pensent les autres, pour le refuser ensuite. Réduire au quart oblige à couper ; et le premier réflexe est de couper l'opinion adverse, puisque l'auteur ne la partage pas. C'est l'erreur qui inverse l'argument : ce qu'on prend pour un remplissage est la moitié du raisonnement.

Les trois temps. La méthode servie par la maison le pose sans détour :

« Un texte d'idées avance, il ne se contente pas d'affirmer. Il pose, il objecte, il tranche. »

Et elle nomme les trois

mouvements du texte d'entraînement, dans l'ordre : « **On pose l'opinion adverse** », « **On la refuse** », « **On donne la vraie explication** ».

Trois temps, ainsi, et non deux. Supprimer le premier ne fait pas gagner de la place : il fait perdre le deuxième, qui n'a plus rien à refuser.

L'exemple, avant et après. Le texte d'entraînement du site tient sur une thèse simple : on croit la lecture en recul, preuve en main ; les ventes baissent ; le raisonnement est court ; ce n'est pas la quantité lue qui a changé, c'est le support.

Contraction fautive. La lecture recule : les ventes

baissent. Le support a changé.

Deux affirmations, aucune relation. Le lecteur de la copie ne sait pas laquelle est défendue ; et rien ne lui interdit de comprendre que l'auteur constate le recul de la lecture, c'est-à-dire l'inverse exact de sa thèse.

Contraction juste. On dit la lecture en recul, les ventes baissant. Mais ce n'est pas la quantité lue qui a changé : c'est le support.

La concession est gardée entière, et le *mais* la retourne. La méthode le dit de ce mot même :

« Et regarde le mot qui articule tout cela : *mais*. Trois lettres. Retire-le, et ton résumé devient deux affirmations posées côte à côte »

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA LIMITE

On peut dire qu'une concession refusée par l'auteur se garde, parce qu'elle porte la moitié de la structure. **On ne peut pas dire** que toute concession se garde : celle qui n'est jamais reprise, jamais refusée, jamais utilisée dans la suite du texte est une politesse et non une étape ; elle part avec les incises. Le test n'est pas la présence d'un *certes*, c'est la présence d'une réponse. **Une concession sans réfutation dans le texte source n'est pas une concession : c'est une nuance.**

Et l'on ne garde pas la concession en la signalant : l'auteur concède que... est déjà une faute d'exercice. La méthode est nette sur ce point ; commenter, c'est sortir de l'exercice dès la première ligne.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LE COÛT EN MOTS

C'est là que l'objection tombe : *je n'ai pas la place*. On peut la chiffrer.

Sur l'exercice servi par le site, le texte fait soixante-dix-huit mots ; au quart, cela fait **vingt mots**, et la marge de dix pour cent **ouvre de 18 à 22**. Garder *mais* coûte ainsi un

mot sur vingt, dans une fourchette qui en autorise deux au-dessus de la cible.

Le mot est payable. Et la méthode range ces mots-là au bon endroit :

« « Mais », « le lien de conséquence », « pourtant » sont ce qui reste d'un raisonnement

quand on lui retire ses exemples. Ce sont les derniers mots à couper, pas les premiers. »

Ce qui se coupe d'abord, ce sont les exemples, les incises et les rappels ; ce que la méthode appelle, pour un autre de ces ornements, «

une politesse d'écrivain, pas une étape ».

Le geste à retenir. Avant de couper, souligner dans le texte source le mot qui fait tourner le raisonnement. Écrire la contraction autour de lui. Ce qui se coupe, c'est ce qui l'entoure ; jamais lui.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LA QUESTION

Hypothèse, conséquence, cause : peut-on échanger ces liens ?

Non. Et la démonstration tient en trois phrases qui disent la même chose avec les mêmes mots ; sauf un.

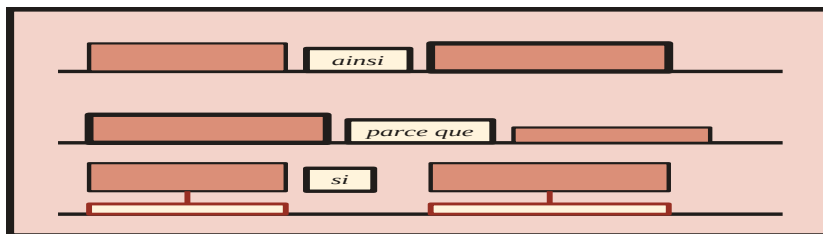
LA LIMITE

On peut dire que *si*, *ainsi* et *parce que* ne sont pas interchangeables, et la démonstration ci-dessus se vérifie sur n'importe quelle paire de propositions.

On ne peut pas dire que la méthode servie tranche ce cas : ni la page de comptage, ni la contraction pas à pas, ni la page de méthode ne traitent nommément *si*, *parce que* ou *car*. Ce que le site établit, c'est que les liens logiques se coupent en dernier ; le reste est notre analyse, et elle s'arrête où la page s'arrête.

On ne peut pas dire non plus ce que coûte *parce que* au comptage. La règle servie définit le mot par l'espace et par le sens autonome, et elle ne règle explicitement que le cas du trait d'union. *Parce* ne veut rien dire seul, mais l'espace est bien là : une locution écrite en deux unités typographiques n'est pas prévue par la page. Nous ne l'imprimons ainsi pas comme une règle ; en cas de doute le jour de l'épreuve, on compte deux et l'on reste dans la fourchette, qui est faite pour cela.

› Lire sur lebacparpatrick.fr



Les deux premiers liens déplacent les rangs ; le troisième laisse la ligne vide.

Dans une contraction, chaque mot est compté. La tentation est de traiter les liens logiques comme des variantes d'un même outil et de prendre le plus court. *Si* fait un mot, *ainsi* fait un mot, *parce que* semble en faire deux : le calcul paraît simple. Il ne l'est pas, parce que les trois ne disent pas la même chose.

Ce que chacun fait. Reprenons une seule matière ; le support a changé, la lecture se déplace ; et changeons uniquement le lien.

« **Le support a changé, ainsi la lecture se déplace.** » Deux faits sont affirmés, et le second est présenté comme la conséquence du premier. Ce qu'on retient : la lecture se déplace.

« **La lecture se déplace parce que le support a changé.** » Les deux mêmes faits sont affirmés, mais la hiérarchie a tourné : la proposition principale est maintenant le déplacement, et le changement de support est descendu au rang d'explication. Ce qu'on retient : pourquoi elle se déplace.

« **Si le support change, la lecture se déplace.** » Rien n'est affirmé. Ni que le support a changé, ni que la lecture se déplace. Une hypothèse a remplacé deux constats.

Voilà la réponse : *ainsi* et *parce que* redistribuent l'importance à l'intérieur de la phrase ; *si* retire l'affirmation. Le troisième n'est pas une variante des deux premiers, c'est un

autre régime.

L'exemple, avant et après. Un auteur écrit que le support a changé et que la lecture s'est déplacée, et il l'affirme.

Contraction fautive. *Si le support change, la lecture se déplace.*

Un mot gagné sur rien : l'auteur affirmait, la copie suppose. C'est une faute de contenu, pas de style ; on a prêté à l'auteur une prudence qu'il n'avait pas.

Contraction juste. *Le support a changé, ainsi la lecture se déplace.*

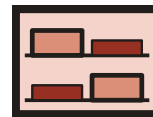
Le régime est conservé. Et s'il faut un mot, c'est *ainsi* qu'on garde, pas la construction hypothétique qui coûte moins cher et dit autre chose.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LES REPÈRES

ainsi affirme une conséquence.

Parce que affirme une cause et déplace la principale.



Les deux propositions restent posées ; seul leur rang a changé de côté.

Si n'affirme rien du tout.

Échanger *si* contre *ainsi* change ce que l'auteur soutient.

Les liens logiques se coupent en dernier.

Un lien ne se choisit jamais sur sa longueur.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

CE QUE LE SUJET EXIGE, ET QU'ON OUBLIE

Deux obligations tombent avec le comptage, et elles ne coûtent rien d'autre que de l'attention :

« Tu dois indiquer le nombre de mots que tu as employés.

C'est une obligation, et le document officiel est net : l'oublier doit être sanctionné. »

« Le sujet demande en outre un repère tous les cinquante mots dans ta copie, un simple trait. »

Deux gestes mécaniques, deux points qui ne se discutent pas devant un correcteur. Ce sont les seuls de l'épreuve qu'on obtient sans rien comprendre au texte.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

CE QUE COÛTE CHAQUE LIEN

La règle de comptage servie par le site est explicite :

« Un mot est une « unité typographique signifiante ». Autrement dit, un groupe de lettres séparé par des espaces et qui veut dire quelque chose tout seul. »

Et elle donne ses deux cas d'école :

« Dans « c'est-à-dire », chaque morceau existe séparément et veut dire quelque chose : c', est, à, dire ; le tout compte ainsi pour quatre mots. Dans « aujourd'hui », le morceau « hui » ne veut plus rien dire tout seul de nos jours : un seul mot. »

« Les traits d'union ne

collent pas automatiquement les mots, et c'est le sens de chaque morceau qui décide. »

Si et *ainsi* font chacun un mot, sans discussion possible. Pour *parce que*, voir la limite ci-dessous : nous ne tranchons pas ce que la page ne tranche pas.

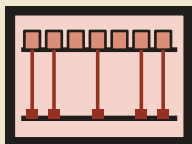
Le geste à retenir.

Avant d'échanger un lien pour gagner un mot, se demander ce que l'auteur affirme. *Si* l'échange change la réponse, il est interdit, et le mot se gagne ailleurs ; dans les exemples.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

ÉDITORIAL

Être payé suffit-il à être libre ?



Télumée coupe la canne, reçoit un salaire, puis achète ce qu'il faut « au prix obligatoire de l'Usine ». L'argent change de main, mais le roman le ramène aussitôt vers celui qui l'a versé.

Le salaire est réel ; la dépendance aussi. Celui qui paie décide encore du lieu où l'argent sera dépensé et du prix auquel il reviendra. Recevoir de l'argent ne signifie ainsi pas disposer librement de cet argent.

Un salaire vaut mieux que son absence : il reconnaît le travail et permet de vivre. Mais si le logement, la boutique, les prix ou la dette appartiennent au même circuit, le paiement peut soulager sans créer l'autonomie.

Le passage invite à regarder au-delà de la somme : qui fixe les prix, quelles dépenses sont imposées, que reste-t-il après elles ? Une situation actuelle ne se confond pas avec celle de Télumée ; le mécanisme, lui, demeure lisible.

Être payé ne suffit ainsi pas à être libre. Le salaire ouvre une possibilité ; la liberté commence lorsque cette possibilité laisse plusieurs chemins.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

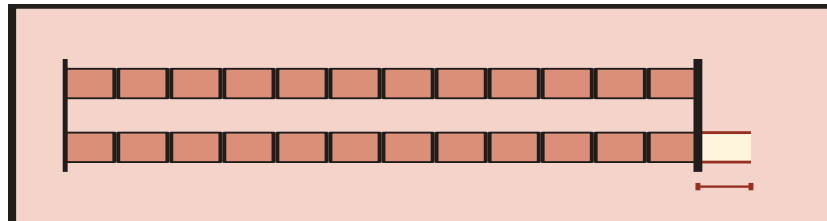
Patrick Levieux

directeur de la publication

À lire · dans le numéro

Ce que ce numéro donne à lire

À lire. L'enquête des pages 1 à 5 suit le circuit du salaire : quatre mots ramènent l'argent vers l'Usine. Les pages 56 et 57 passent ensuite à la méthode : garder une concession sans renverser l'argument, puis compter les mots sans échanger trois liens logiques qui ne disent pas la même chose.



Deux comptes du même objet partent du même bord et l'un ne s'arrête pas où l'autre finit.

Dans le numéro. Le sommaire de la une conduit aux douze autres cahiers

d'œuvre. Chacun part d'un fait ou d'une phrase, construit une objection et

propose aux parents un récit bref de l'œuvre entière.

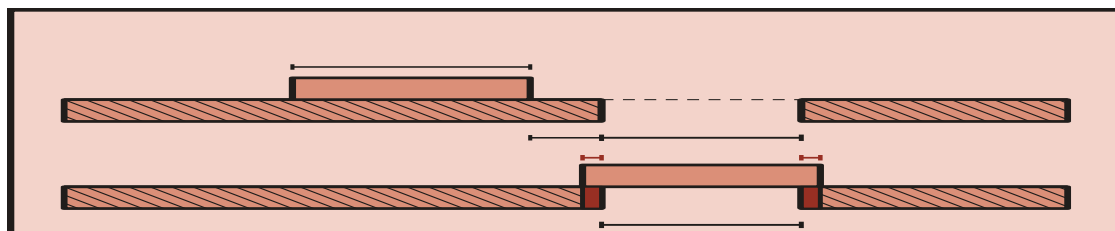
À VOIR, À ÉCOUTER

À voir. Rien ce numéro : nous ne recommandons pas ce que nous n'avons pas ouvert.

À écouter. Même règle, ainsi aucune recommandation cette semaine.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

L'HUMEUR



La même règle, posée à côté ou posée en travers : ce qu'elle coûte tient aux deux bouts.

SOURCES

Neuf pages du site ont été ouvertes les 22 et 23 septembre : méthodes de dissertation et de contraction, programme, inscription et journal. Les références complètes figurent au contrôle de chaque page ; sept deviennent des destinations imprimées.

Ce numéro n'a pas repris. Trois angles ont été écartés : le commencement étudié au n° 1 ; l'engagement qui agit avant d'exister, traité au n° 2 ; et l'ancienne formule « sur le site » sans adresse précise. Ce numéro rend chaque destination explicite.

Prochain numéro. Vendredi 2 octobre. Une annonce affirmative oblige des transitions qui la rappellent : la méthode prendra cette suite exacte.

› Lire sur lebacparpatrick.fr

› Lire sur lebacparpatrick.fr

LIMITES

① **Programme.** Douze œuvres ici, treize ailleurs : l'écart reste ouvert. ② **Voies.** La page du programme ne les distingue pas. ③ **Comptage.** Les locutions avec une espace ne sont pas réglées. ④ **Plan.** L'annonce affirmative est une règle de la maison. ⑤ **Site.** Les pages consultées se déclaraient en construction.

L'humeur. Nous verrons dans un premier temps fonctionner sous tous les sujets. C'est une clé universelle ; elle ouvre malheureusement une porte qui ne donne sur rien.

Accès. L'Hebdomadaire est gratuit et paraît chaque semaine. L'inscription demande une adresse puis la confirmation reçue par courriel. « Aucun pixel ne suit l'ouverture des numéros et aucun lien ne suit vos clics. »

› Lire sur lebacparpatrick.fr

› Lire sur lebacparpatrick.fr