MÉTHODE



Ce que le personnage affiche
page 50

L'HEBDOMADAIRE

du Bac par le français

Vérifie tout, invente le reste.

N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · 13 œuvres

L'ORAL



Des appuis, pas un texte
page 51

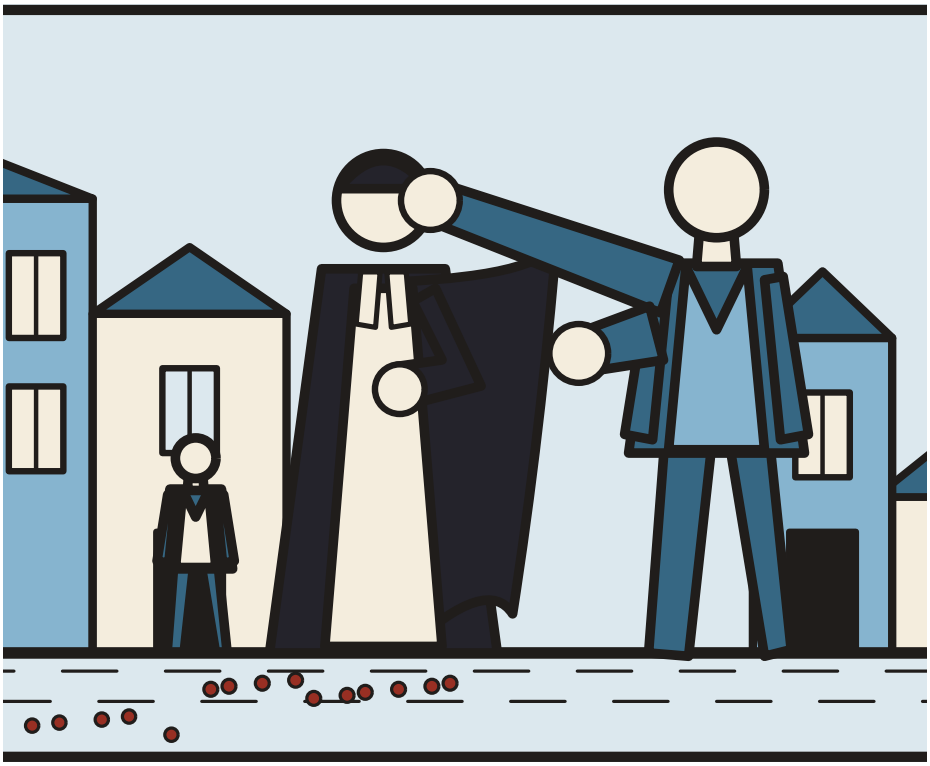
À LA UNE · ARTHUR RIMBAUD, *CAHIER DE DOUAI*

Que reste-t-il sous l'habit ?

Dans un sonnet de Rimbaud, un passant prend un dévot par l'oreille et lui retire « Sa chaste robe noire ». L'habit tombe ; la prière continue. Treize œuvres sont lues depuis ce geste : ce que montre un vêtement, un décor ou une politesse, et ce qu'on découvre quand il s'en va.

› page 2

On arrache sa robe à Tartufe : le sonnet déshabille un corps, pas une prière



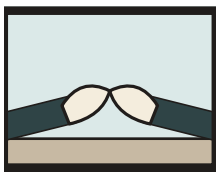
Un passant saisit Tartufe par l'oreille et lui arrache sa robe noire : le chapelet s'égrène sur le pavé.

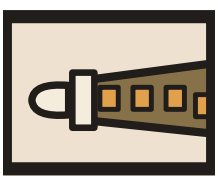
Cahier de Douai · › **page 2**

Lettres d'une Péruvienne
Zilia prend des étoffes pour des rangs
› page 34

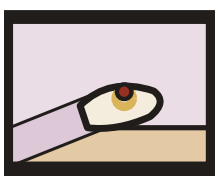


On ne badine pas avec l'amour
Camille revient dans une autre robe
› page 42





Le Menteur
À Paris, chacun vaut ce qu'il se prise
› page 38

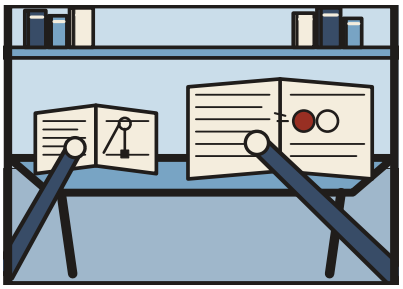


Pour un oui ou pour un non
« Avoir des mots » : la formule qui range
› page 46

NOTRE ENQUÊTE

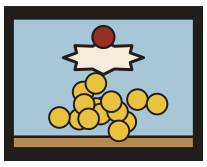
Entre 1686 et 1703, les cordes sortent de la loi du mouvement

Entretiens sur la pluralité des mondes



› page 32

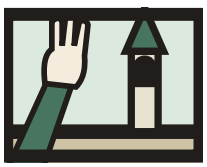
AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO



La Rage de l'expression
Le mimosa en costume de Pierrot
› page 6

Mes forêts
Des maisons sans famille
› page 10

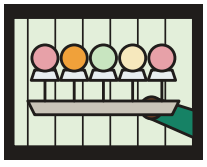




Le Chevalier de la charrette
Sous les armes vermeilles d'un autre
› page 14

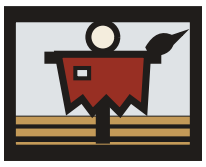
Pot-Bouille
Berthe en chemise devant la porte
› page 18





Pluie et vent sur Télumée Miracle
À Belle-Feuille, le sourire de service
› page 22

Discours de la servitude volontaire
Les hallebardes ne sauvent pas l'empereur
› page 26



Réservé aux 15 ans et plus · inscription et désinscription : lebacparpatrick.fr/lettre · adresse utilisée uniquement pour l'envoi.

© Le Bac par Patrick 2026

REPÈRES

Le nom

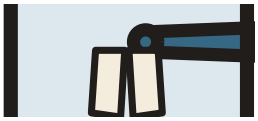
il rappelle le Tartuffe de Molière, qui dissimule ses désirs sous une apparence dévote. Le titre garde sa propre orthographe, avec un seul f, comme le texte affiché.

Le rejet

« sous » termine le vers 1 et laisse la phrase en suspens. Il faut passer à la ligne pour trouver la robe : le désir est écrit avant le vêtement qui le couvre.

La reprise

« Sa chaste robe noire » revient aux vers 2 et 8. Le même groupe sert d'abord à la parade, puis à l'agression : le costume change de rôle sans changer de mots.



Le voleur ne garde que les rabats.

Le latin

« Oremus », *prions*, fait entrer la langue de la messe dans la simple marche du personnage. La prière devient une formule récitée en chemin.

Le portrait

« bavant la foi de sa bouche édentée » change la foi en liquide qui coule et salit. La bouche sans dents ajoute l'usure à la laideur.

L'insigne

les rabats, seul butin du Méchant, sont la pièce qui fait reconnaître l'homme d'Église. En les emportant, il prend le signe et laisse l'homme.

La pointe

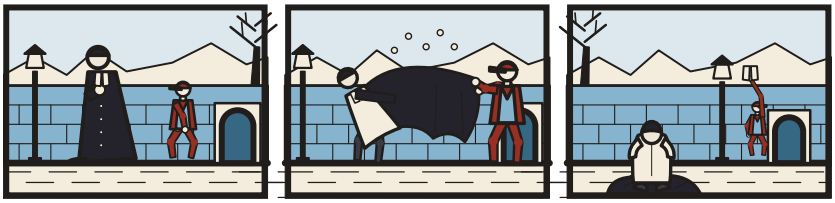
« Peuh ! » ouvre le dernier vers. L'interjection réduit la nudité à un constat sans scandale et clôt le sonnet sur un haussement d'épaules.

› *« Le dictionnaire de prix » : la leçon de lexique, qui demande d'où vient un mot et qui parle ainsi.* dossiers/rimbaud/grammaire/le-lexique/index

L'ESSENTIEL

On arrache sa robe à Tartufe : le sonnet déshabille un corps, pas une prière

Quatorze vers suffisent pour faire passer un dévot de la robe noire à la nudité complète. Le sonnet raconte un déshabillage en trois gestes et laisse voir ce que l'habit retiré n'emporte pas avec lui.



Tartufe s'en va le long du rempart en murmurant sa prière, sans voir l'homme qui presse le pas derrière lui.

LE passage exact. Le sonnet tient en deux temps. D'abord Tartufe s'en va, « Sa chaste robe noire, heureux, la main gantée, » (v. 2). Ensuite un inconnu l'empoigne et lui arrache le même vêtement : « Sa chaste robe noire autour de sa peau moite ! ». Le même groupe revient mot pour mot, à six vers d'écart. Rien n'a changé dans l'étoffe ; tout a changé dans la phrase. Au vers 2, la robe est portée et voisine avec le bonheur ; au vers 8, elle dépend d'un verbe de violence, « en arrachant », et elle colle à une peau humide. Les huit premiers vers forment une seule phrase : la reprise « Un jour qu'il s'en allait » la relance au vers 5 et précipite l'attaque.

Ce que la robe couvrait déjà. Le premier vers a tout dit avant l'agression : Tartufe tisonne « son cœur amoureux sous » sa robe. La préposition « sous », jetée en fin de vers, oblige à passer à la ligne pour trouver le vêtement. Le désir est placé dessous avant que le lecteur ait vu le dessus. Le sonnet ne découvre donc pas l'hypocrisie : il la pose dès l'ouverture, puis la fait payer.

Trois gestes, trois pièces. Le Méchant prend l'oreille, arrache la robe, puis « L'homme se contenta d'emporter ses rabats… ». Les rabats sont ce col de tissu qui signale l'homme d'Église. Le voleur abandonne le reste et garde l'insigne. Le verbe « se contenta » est ironique : prendre le signe suffit, puisque c'était lui qui faisait l'autorité.

La chute et sa voix. Le dernier vers change de ton. « Peuh ! » n'est ni un cri de victoire ni une plainte : c'est une voix qui hausse les épaules. Le constat « nu du haut jusques en bas » couvre tout le corps, et l'interjection ôte à ce corps toute importance. Le scandale attendu n'a pas lieu ; il reste un homme pâle, sans prestige.

Le reste. Au vers 12, déboutonné, Tartufe « se confessait, priait, avec un râle ! ». L'habit s'en va ; les gestes de dévotion restent. Le poème déshabille un corps, il ne convertit pas une âme et ne prétend pas lire en elle.

› *« Les 22 poèmes » : « Le châtiment de Tartufe » en entier, à écouter, avec ses notes sur le nom de Tartufe et le dévoilement de l'hypocrisie.* rimbaud_cahiers_texte

LA PREUVE

La preuve tient dans la reprise exacte de « Sa chaste robe noire » aux vers 2 et 8. Au vers 2, le groupe ouvre la ligne et s'accorde avec « heureux » et « la main gantée » : la robe appartient à une tenue complète, gants compris. Au vers 8, elle est prise entre « en arrachant » et « autour de sa peau moite ». L'adjectif « chaste » ne bouge pas, mais il devient ironique au contact de cette peau.

Faisons le test : si le vers 8 disait seulement *sa robe*, on verrait l'agression sans entendre le retour du même costume. La répétition fait du vêtement un refrain que l'on retourne contre celui qui le porte. Elle prouve que la satire vise d'abord le signe affiché : on arrache la chasteté écrite sur l'étoffe avant de toucher le corps.

› *« Les 22 poèmes » : relire les vers 2 et 8 du sonnet, que la note invite à lire comme les gestes d'un dévoilement.* rimbaud_cahiers_texte

LE GESTE

Le geste à retenir

Quand un poème déshabille quelqu'un, faites l'inventaire dans l'ordre du texte : quelle pièce tombe, à quel vers, sous quel verbe, et ce que chacune signalait. Ici : la robe « chaste », les habits « déboutonnés », les rabats emportés. Puis regardez ce qui reste quand tout est parti. Tartufe continue de prier ; seule sa parure lui a été prise.

Ce relevé évite deux contresens : croire que le poème raconte une conversion, ou qu'il donne une leçon contre la religion en général. Il vise un homme qui porte la chasteté comme on porte une robe, et dont la sainteté n'est qu'un titre : « Saint Tartufe était pâle !… » (v. 11).

On peut dire que le sonnet arrache à Tartufe les signes visibles de sa sainteté et qu'il rend ridicule celui qui les portait. On ne peut pas dire qu'il montre l'intérieur du personnage : le dernier vers constate une nudité, il ne raconte ni repentir ni aveu. La satire s'arrête à la peau.

› *« La banque de questions » : la question 7 demande quelle transformation du regard observer dans « Le châtiment de Tartufe ».* dossiers/rimbaud/banque/banque-de-questions

L'ESSENTIEL

Votre enfant lit un concert de province où chacun s'habille pour être regardé

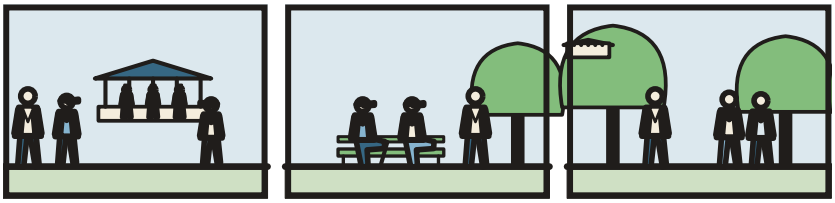
Un jeudi soir, à Charleville, la ville se rassemble autour d'un orchestre militaire pour se montrer.

POUR SITUER

Le *Cahier de Douai* rassemble vingt-deux poèmes écrits en 1870 et transmis à Paul Demeny. On y trouve des poèmes de route, de colère et de désir, et un groupe de satires qui retournent les modèles et les notables. « À la musique » est de celles-là. Le poème indique son lieu dès la première ligne : « Place de la gare, à Charleville. »

La forme compte pour comprendre le ton. Ce sont des quatrains d'alexandrins réguliers, très tenus, qui accueillent pourtant des mots familiers : « pioupious » pour les petits soldats, « couacs » pour les fausses notes, « bedaine » pour le ventre. Le moule poétique reste en place ; ce qu'on y verse le fait sourire. Sur neuf quatrains, six passent la foule en revue ; les trois derniers suivent le garçon.

› *« De la route aux feuillets de Douai » : pourquoi le recueil porte ce nom, et les vingt-deux textes confiés à Paul Demeny en 1870.* dossiers/rimbaud/passages/passage-titre



Le jeudi soir, l'orchestre aux schakos joue au square ; le garçon reste à la lisière.

« À la musique » ressemble à une revue de mode tenue par un garçon moqueur. Le décor est réglé d'avance : un « Square où tout est correct, les arbres et les fleurs, » (v. 2). Au centre, « L'orchestre militaire, au milieu du jardin, / Balance ses schakos dans la VALSE DES FIFRES : ». Les musiciens ne sont pas décrits par leur musique mais par leur couvre-chef : les schakos, ces hauts chapeaux d'uniforme, se balancent en mesure. Quant aux bourgeois, ils « Portent, les jeudis soirs, leurs bêtises jalouses. » : le verbe de l'habillement s'applique à la sottise, que l'on sort le jeudi comme une tenue.

Autour, chaque spectateur est réduit à un accessoire. Le gandin, jeune élégant, « parade » ; « Le notaire pend à ses breloques à chiffres; » ; des rentiers ont des lorgnons, des dames des volants qui « ont des airs de réclames ». Les retraités ont leur « canne à pomme », un gros homme ses « boutons clairs ». Le vêtement ne cache pas ces personnes : il les remplace. Le poème ne donne presque aucun nom, aucun visage, mais il détaille ce que chacun a mis pour sortir. Même l'uniforme sert de déguisement : les petits soldats, « fumant des roses », « Caressent les bébés pour enjôler les bonnes… ». On passe par l'enfant pour atteindre la nourrice.

Puis la voix se nomme : « Moi, je suis, débraillé comme un étudiant, ». Lui aussi se définit par sa tenue, mais par une tenue défaite. Il quitte les pelouses et suit les jeunes filles sous les marronniers. Son regard ne s'arrête plus aux accessoires ; il passe « sous le corsage et les frêles atours ». Les bourgeois s'exhibent dans leurs habits ; le garçon, lui, imagine ce qu'il y a dessous.

La fin retourne le spectacle. Celui qui regardait est regardé : « Elles me trouvent drôle et se parlent tout bas… ». Le moqueur entre à son tour dans la revue, avec sa tenue négligée et son désir trop visible. Personne ne sort du square sans avoir été vu.

› *« Présenter le Cahier de Douai à l'entretien » : les familles de poèmes, dont celle du rire, où la satire retourne les beautés attendues et les bourgeois satisfaits.* dossiers/rimbaud/presentation

LA LIMITE

Ce que le concert ne tranche pas

On peut dire que le poème lit les habits comme des signes sociaux : une breloque, un lorgnon, une canne disent la place et la prétention de celui qui les porte. On ne peut pas dire que le narrateur se tient hors de ce jeu. Son « débraillé » est lui aussi une tenue choisie, celle de l'étudiant, et elle produit son effet puisque les jeunes filles le remarquent.

Le poème ne remplace donc pas les faux-semblants des bourgeois par une vérité nue. Il oppose deux façons d'être vu : l'uniforme satisfait des notables et la négligence voulue du jeune homme. Le texte laisse ouverte la question de savoir laquelle des deux postures est la plus sincère.

Il laisse aussi ouverte la part du désir. Le garçon qui raille les corps lourds des notables regarde d'autres corps avec envie ; sa satire et son trouble viennent du même œil. Le poème ne demande pas de choisir entre la moquerie et l'émotion : il les loge dans le même square.

› *« Les 22 poèmes » : « À la musique » en entier, avec la note qui invite à voir comment le désir du locuteur infléchit son regard.* rimbaud_cahiers_texte

À TABLE

Qu'est-ce qui joue au milieu du jardin ? Un orchestre militaire, que le poème montre par ses schakos qui se balancent plutôt que par la musique qu'il joue.

Pourquoi presque personne n'a de nom ? Parce que chacun est désigné par un métier ou par un accessoire : le notaire et ses breloques, les rentiers et leurs lorgnons, le gandin.

Que viennent faire les bourgeois au concert ? Se montrer : ils « Portent » leurs bêtises comme on porte un habit du dimanche, devant les autres.



Au kiosque, les schakos se balancent en mesure : on voit l'orchestre avant de l'entendre.

Comment le narrateur est-il habillé ? Il est « débraillé comme un étudiant » : sa tenue défaite le distingue de la foule bien mise et boutonnée.

Où va son regard ? Vers les jeunes filles, sous les marronniers, et plus loin que leurs vêtements, qu'il imagine traverser sans dire un mot.

Le garçon échappe-t-il au ridicule ? Non, les jeunes filles le trouvent drôle et en parlent tout bas. Le moqueur devient à son tour un spectacle pour celles qu'il regardait.

Le poème est-il seulement méchant ? Il est drôle et cruel avec les notables, mais il finit sur un désir naïf, presque tendre, qui n'a plus rien d'un jugement sur les autres.

› *« La banque de questions » : une question sur la résistance matérielle à observer dans « À la musique ».* dossiers/rimbaud/banque/banque-de-questions

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 4

L'ENQUÊTE

En habit noir, l'Empereur prisonnier ne laisse plus rien lire

« Rages de Césars » montre un souverain vaincu sans couronne ni uniforme. La question est précise : que peut-on encore lire d'un pouvoir quand il ne lui reste qu'un habit, un cigare et un regard ?

Le sonnet s'ouvre sur une silhouette qui marche : « L'Homme pâle, le long des pelouses fleuries, / Chemine, en habit noir, et le cigare aux dents : » (v. 1-2). Aucun titre, aucun nom. La majuscule de « Homme » fait de lui un type plutôt qu'une personne, et l'adjectif « pâle » le réduit à une couleur de visage. Le costume est celui d'un homme du soir, sans aucune marque de rang.

Le poème se lit dans la situation de 1870 : Sedan tombe le 2 septembre, le Second Empire prend fin, et l'empereur vaincu est captif. Le texte, lui, ne prononce jamais de nom propre. Il fait d'abord voir un passant vêtu de noir ; le mot « Empereur » n'arrive qu'au vers 5, dans une phrase qui l'accable.

Un nom rendu par la satire. Le titre impérial revient deux fois, et toujours contre son porteur : « Car l'Empereur est soûl de ses vingt ans d'orgie ! » (v. 5), puis « L'Empereur a l'œil mort. » Le mot ne désigne plus une fonction exercée. Il sert à mesurer la chute, comme une étiquette restée sur un objet vidé. Ailleurs, le pronom prend le relais : « Il s'était dit », « Il se sent éreinté ! », « Il est pris. » Trois phrases brèves où l'homme n'est plus qu'un sujet grammatical, sans titre ni majesté.

Deux jardins. Le prisonnier marche le long de « pelouses fleuries » et « repense aux fleurs des Tuileries ». Le palais n'existe plus que dans sa mémoire ; il en reste des fleurs vues ailleurs. Le décor de la puissance a été remplacé par un décor quelconque, et l'homme continue de s'y promener comme si de rien n'était.

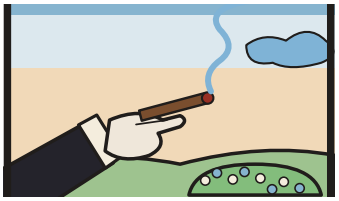
Le visage fermé. Tout ce qu'on attend d'un vaincu, le regret, la colère, le remords, le poème le pose en questions : « quel nom sur ses lèvres muettes / Tressaille ? Quel regret implacable le mord ? » La réponse tombe aussitôt : « On ne le saura pas. » La voix qui le raillait renonce à entrer dans sa tête. L'habit noir ne cache pas un secret que le poète dévoilerait ; il ferme l'accès, et le texte l'accepte.

L'œil comme seule fenêtre. Il ne reste que le regard. Au vers 4, « son œil terne a des regards ardents », un éclat passe encore. Au vers 11, « L'Empereur a l'œil mort ». Entre les deux, la seule ouverture vers l'intérieur s'est éteinte. Le portrait ne progresse pas vers une révélation, mais vers une opacité plus complète.

Le dernier geste. Le sonnet finit sur une habitude intacte : l'homme « regarde filer de son cigare en feu, / Comme aux soirs de Saint-Cloud, un fin nuage bleu. ». Le pouvoir est perdu, le geste du soir demeure. Le cigare encadre d'ailleurs le sonnet : « aux dents » au vers 2, « en feu » au vers 13. Entre ces deux mentions, un régime s'est effondré ; l'accessoire, lui, n'a pas bougé. Ce qui survit à l'Empire, dans le poème, c'est une manière de fumer, un reste de cérémonie privée qui ne commande plus à personne.

› *« Présenter le Cahier de Douai à l'entretien » : les repères de 1870, de la chute de Sedan à la fin du Second Empire.* dossiers/rimbaud/presentation

› *« Comment la beauté du monde rend-elle la protestation plus forte ? » : une partie sur « Rages de Césars » et la liberté qui revit face à l'empereur déchu.* dossiers/rimbaud/dissertations/sujet-7



Du cigare en feu file un fin nuage bleu, comme aux soirs de Saint-Cloud : le geste a survécu à l'Empire.



Seul entre les massifs, l'homme en habit noir fume et se tait.



L'Homme pâle chemine en habit noir le long des pelouses fleuries, et la grille du parc suffit à dire qu'il est pris.

CE QUE LE SONNET REFUSE DE DIRE

On peut conclure que le poème vide le titre impérial de sa puissance : il ne reste qu'un homme vêtu de noir, un cigare et un œil éteint. On ne peut pas conclure que la satire a percé le personnage. Le texte le dit en toutes lettres, « On ne le saura pas », et il laisse sans réponse les deux questions qu'il vient de poser.

Il faut aussi rester prudent sur les détails. Le vers 12 évoque le « Compère en lunettes » sans le nommer, et le poème n'en dit pas davantage ; une identification serait une hypothèse extérieure au texte. Quant au « fin nuage bleu », il peut se lire comme un reste de grâce ou comme une dernière moquerie : le sonnet ne tranche pas entre nostalgie et dérision. Le titre, enfin, met César au pluriel et dépasse ainsi le seul homme décrit ; le poème ne dit pas quels autres il vise, et le lecteur n'a pas à compléter la liste.

La formule la plus sûre est donc limitée : ici, ôter les insignes du pouvoir ne révèle pas un homme vrai ; cela laisse une surface que le poète décrit sans pouvoir la traverser.

› *« Les grilles de Mazas » : la leçon sur la négation, une grille qui ferme mais laisse voir à travers.* dossiers/rimbaud/grammaire/la-negation/index

SUR LE SITE

› *« Présenter le Cahier de Douai à l'entretien » : les repères de 1870, de la chute de Sedan à la fin du Second Empire.*
dossiers/rimbaud/presentation

› *« Comment la beauté du monde rend-elle la protestation plus forte ? » : une partie sur « Rages de Césars » et la liberté qui revit face à l'empereur déchu.*
dossiers/rimbaud/dissertations/sujet-7

› *« Les grilles de Mazas » : la leçon sur la négation, une grille qui ferme mais laisse voir à travers.*
dossiers/rimbaud/grammaire/la-negation/index

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 5

LE DOSSIER

Au gibet, la neige et le corbeau rhabillent les squelettes

« Bal des pendus » va plus loin que le déshabillage : les morts ont perdu jusqu'à leur peau. Le poème les rhabille pourtant, de neige, de plumes et d'armures de pacotille. Le costume survit même au corps.

« Rages de Césars » montrait un souverain dépouillé de ses insignes et devenu illisible. « Bal des pendus » pousse l'expérience à son terme. Sous le gibet, il n'y a plus de visage du tout : « Presque tous ont quitté la chemise de peau : / Le reste est peu gênant et se voit sans scandale. » (v. 18-19). La peau est traitée comme un vêtement que l'on quitte, et ce qui reste, les os, ne choque personne.

Ce dépouillement total devrait livrer enfin ce qu'il y a dessous. Le poème fait l'inverse. À peine la peau tombée, il pose sur les crânes de nouveaux habits et donne aux suppliciés des titres de chevalerie. La question devient : que reste-t-il à montrer quand il ne reste plus rien à cacher ?

Des titres pour des os. Le refrain les appelle « paladins », puis « Les squelettes de Saladins ». Plus loin, ce sont des « capitans funèbres » et, dans la mêlée, « Des preux, raides, heurtant armures de carton. » (v. 24). Tout le vocabulaire de la gloire guerrière est appliqué à des corps qui n'ont plus de chair. Le nom héroïque fonctionne comme un costume de théâtre : il habille, il ne protège pas.

Le rhabillage par le paysage. Les vers 20 et 21 composent une tenue complète : « Sur les crânes, la neige applique un blanc chapeau : / Le corbeau fait panache à ces têtes fêlées, ». Le chapeau et le panache sont des pièces d'apparat, celles d'un cavalier ou d'un officier. La nature les fournit gratuitement à des têtes brisées. Le poème recrée un uniforme avec la neige et un oiseau de mort.

Une poitrine en dentelle. Même la cage thoracique est décrite comme un ouvrage de couture : « les poitrines à jour ». Une broderie à jour laisse passer la lumière entre ses fils ; ici, ce sont les côtes. Ces poitrines, « Que serraient autrefois les gentes damoiselles, », rappellent les bals de jadis, où l'on dansait habillé, et qui reviennent en squelettes.

Le seul vêtement qui reste. Une pièce ne tombe jamais : la corde. Belzebuth « tire par la cravate / Ses petits pantins noirs », et le grand squelette qui bondit se sent « encor la corde raide au cou ». On peut lire dans cette « cravate » la corde du pendu, devenue accessoire de toilette. L'instrument de la mort est le dernier habit, et c'est par lui que le diable mène la danse.

Des pantins, pas des secrets. Les pendus ne dansent pas d'eux-mêmes : ce sont des « pantins » qu'un montreur fait sauter, « comme un baladin rentre dans la baraque ». La foire, les tréteaux, la baraque appartiennent au spectacle forain. Sous la peau ôtée, le poème ne trouve pas une vérité cachée ; il trouve une autre scène, plus bruyante que la première.

Ce que cela confirme. « Rages de Césars » faisait voir un pouvoir dont il ne reste qu'un habit et un geste. Le bal confirme que, dans ce recueil, la grandeur se réduit à des pièces de costume : elles survivent à ceux qui les portaient, jusqu'au squelette.

› *« La banque de questions » : la question 6 porte sur le déplacement de la voix dans « Bal des pendus ».* dossiers/rimbaud/banque/banque-de-questions

› *« Les 22 poèmes » : « Bal des pendus » en entier, à écouter, avec ses notes sur le gibet, les paladins et la danse macabre.* rimbaud_cahiers_texte



Sous le gibet noir, Belzebuth racle son violon et tire par la cravate ses pantins coiffés de neige.

JUSQU'OÙ PEUT-ON DIRE QUE L'HABIT MENT ?

On peut dire que le poème démonte les signes de la gloire militaire : chapeau, panache, armure et titres de chevalerie deviennent dérisoires dès qu'ils couvrent des os. On ne peut pas dire que Rimbaud oppose à ces faux habits une vérité découverte dessous. Ce qui reste sous la peau « se voit sans scandale » ; le poème refuse justement l'effet de révélation.

Il faut aussi garder la limite du texte : les pendus n'ont ni nom, ni crime, ni histoire. Le poème ne dit pas pourquoi ils ont été pendus, et rien ne permet d'en faire des innocents ou des coupables. Leur seule identité est celle qu'on leur prête en riant. Une dernière prudence porte sur la « cravate » : y lire la corde du pendu s'appuie sur le vers 36, mais le texte ne pose jamais l'équivalence en toutes lettres. Elle reste une lecture, à présenter comme telle.

La lecture tient donc dans des bornes étroites : dans ces deux poèmes, l'apparat survit au pouvoir et au corps, mais aucun ne promet qu'en arrachant l'habit on trouve la personne.

› *« Sources, variantes et limites » : ce qui est établi, ce qui est discuté, et les poèmes qui ne sont pas présentés comme exhaustivement collationnés.* dossiers/rimbaud/sources



Un grand squelette bondit seul dans le ciel rouge, la corde encore raide au cou, avant de retomber dans la ronde.



Le corbeau fait panache sur un crâne que la neige a coiffé de blanc.

SUR LE SITE

› *« La banque de questions » : la question 6 porte sur le déplacement de la voix dans « Bal des pendus ».*
dossiers/rimbaud/banque/banque-de-questions

› *« Les 22 poèmes » : « Bal des pendus » en entier, à écouter, avec ses notes sur le gibet, les paladins et la danse macabre.*
rimbaud_cahiers_texte

› *« Sources, variantes et limites » : ce qui est établi, ce qui est discuté, et les poèmes qui ne sont pas présentés comme exhaustivement collationnés.*
dossiers/rimbaud/sources

REPÈRES

Le présentatif

« le voici » fait entrer l'arbuste sans verbe conjugué, comme on annonce un acteur ; le pronom placé devant attend le nom qui viendra à la fin.

Le décor

« Sur fond d'azur » change le ciel en toile peinte derrière le personnage. La plante n'est pas dans un jardin : elle est sur une scène, éclairée de face.

L'emploi

la comédie italienne fournit des types fixes, reconnaissables au masque et à l'habit. Le mimosa reçoit un rôle connu de tous avant de recevoir une espèce botanique.



La collerette de Pierrot posée sur le mimosa : le costume se voit avant la fleur.

La réserve

« un rien d'histrionisme saugrenu » dit déjà que le comédien en fait trop. L'éloge porte dès la première phrase un léger doute sur la justesse du jeu.

Le nom retardé

« le mimosa » arrive après le costume. On voit l'habit avant de savoir qui le porte, et le nom vient confirmer ce que le vêtement annonçait.

Le mot cousu

« multisolaire » remplace l'image lunaire par un terme fabriqué pour la couleur jaune et pour la multitude des petites boules, chacune un petit soleil.

La mode

« vulgarisée » désigne un vêtement social que l'usage pose sur la fleur. Il précède le regard de chacun et décide de la valeur de la fleur à sa place.

› *« Le comédien jaune » : « Seize gestes de grammaire » sur le texte 5, une phrase à la fois, celle qu'on manque revenant à la fin.*
dossiers/ponge/exercices-de-grammaire/texte-5/index

L'ESSENTIEL

Ponge costume le mimosa en Pierrot, puis défait le costume pour toucher le grain

Le Mimosa ne s'ouvre pas sur une définition, mais sur un lever de rideau. Avant même d'être nommé, l'arbuste reçoit un décor, un emploi, un maquillage et un habit. La suite du passage retire ces pièces une à une et regarde ce qu'elles laissaient dans l'ombre.



Sur fond d'azur, l'écrivain habille le mimosa en Pierrot : collerette blanche et étoffe à pois jaunes.

LE passage exact. La première phrase présente un acteur : « Sur fond d'azur le voici » (p. 75). Le ciel tient lieu de toile peinte et le présentatif fait entrer quelqu'un. Viennent alors, dans l'ordre d'une loge de théâtre, un emploi, « comme un personnage de la comédie italienne », un fard, « poudré comme Pierrot », un vêtement, « dans son costume à pois jaunes ». Le nom tombe au dernier mot : « le mimosa ». Avant d'être une plante, l'arbuste est un rôle.

Ce que le costume montre. L'habit n'est pas un mensonge. Les petites boules jaunes deviennent des pois sur une étoffe ; la poudre rend le grain farineux des fleurs. Le déguisement fait voir vite, parce que Pierrot est un type connu de tous : le lecteur reconnaît la silhouette avant d'avoir regardé la branche.

Ce que le costume cache. Un type fixe apporte aussi ce qui n'appartient pas à la fleur. Pierrot est blanc de farine et lié à la lune ; le mimosa est jaune. Ponge s'en avise aussitôt : « Mais ce n'est pas un arbuste lunaire ». La conjonction arrête l'image, la négation lui ôte une pièce. Le terme qui la remplace, « multisolaire », manque au dictionnaire : la langue commune n'offre pas de vêtement à la bonne taille, il faut en coudre un.

Sous l'étoffe, le grain. Le regard quitte alors la silhouette pour la matière : « Chaque grain n'est aucunement lisse ». On passe de la scène à la loupe. Les pois du costume étaient des surfaces unies ; le grain observé est « formé de poils soyeux ». La description traverse l'apparence de théâtre et atteint une texture qu'aucun costume ne donnait.

Le dernier vêtement. La fin du passage découvre une parure d'une autre sorte. Ce n'est plus l'écrivain qui habille l'arbuste, c'est l'usage : « c'est une fleur qui vient d'être vulgarisée ». La mode a jeté sur le mimosa un habit commun, qui le rend banal avant qu'on l'ait vu. Ponge vient de défaire son propre costume ; il bute sur celui que tout le monde lui fait porter.

› *Le commentaire du Mimosa, « la fleur en scène » : le passage de la page 75 et ses trois moments, de l'entrée en scène au rappel de la mode.* dossiers/ponge/commentaires/texte-5

LA PREUVE

La preuve tient dans trois charnières. « Mais » retire la lune que Pierrot avait apportée. « aucunement » refuse la surface lisse que les pois laissaient supposer. « Et pourtant, il y a quelque chose actuellement de vulgaire » ouvre le dernier retournement, celui de la mode. Chaque correction porte sur une pièce précise du costume posé dans la première phrase.

On peut vérifier cette lecture en retirant les trois charnières. Il reste un portrait de théâtre cohérent et flatteur : un comédien poudré, des pois jaunes, un arbuste distingué. C'est justement ce portrait que le texte ne veut pas laisser seul. Les corrections ne détruisent pas la première phrase ; elles la placent sous contrôle de la chose.

› *L'animation du commentaire 5, « la fleur en scène » : une démonstration pas à pas, avec ou sans musique, sur neuf appuis du passage.*
dossiers/ponge/commentaires/animation-commentaire-5

LE GESTE

Le geste à retenir

Devant une comparaison, faites l'inventaire de ce qu'elle apporte et de ce qu'elle impose en contrebande. Pierrot apporte la poudre et la rondeur des pois ; il impose la lune, qui ne convient pas à une fleur jaune. Puis cherchez la phrase où l'auteur se reprend, nommez exactement la pièce qu'il retire, et dites ce qu'il met à sa place : ici un mot neuf, puis un regard rapproché sur le grain. Une correction bien lue se cite toujours avec la phrase qu'elle corrige.

On peut dire que Ponge défait le costume qu'il vient de poser sur le mimosa. On ne peut pas dire qu'il le jette : la première phrase reste imprimée en tête du passage, et le site le formule avec justesse, « La comparaison initiale n'est pas simplement effacée ». Le costume a fait voir la couleur et la poudre ; la correction lui interdit seulement de parler à la place du grain.

› *« L'imagination et l'analogie détournent-elles Ponge de la fidélité aux choses ? » : la dissertation qui fait de la correction lunaire et multisolaire un argument.*
dossiers/ponge/dissertations/sujet-6

L'ESSENTIEL

Votre enfant suit un poète qui renvoie son plus beau tableau parce qu'il déguise le bois

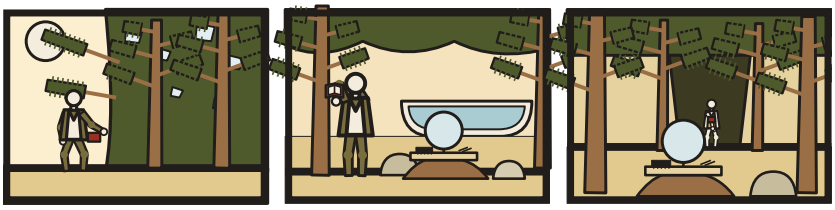
Le 21 août 1940, dans un bois de pins, Ponge réussit une image, l'approuve, puis refuse de s'y tenir.

POUR SITUER

La Rage de l'expression paraît en 1952. Ce n'est pas un recueil de poèmes achevés : Ponge y publie des dossiers de travail sur des choses ordinaires (un fleuve, une guêpe, un oiseau, un œillet, un mimosa, un bois de pins, un ciel de Provence). On y lit des notes datées, des listes, des essais, des refus et des reprises, que l'auteur a choisi de ne pas effacer.

Le Carnet du bois de pins rassemble les séances de l'été 1940. Ponge y revient au même lieu et juge ses propres pages, version après version. La note du 21 août se tient aux pages 117 et 118 de l'édition de référence, Gallimard, collection Poésie, 1976. L'œuvre est protégée : le journal n'en cite que de courts fragments, toujours localisés.

› *« La Rage de l'expression en trois minutes » : huit étapes pour situer le livre, dont « Le bois de pins devient dossier de travail ».* dossiers/ponge/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes



Par grande chaleur, Ponge entre dans le bois de pins : les branches font des brosses, le ciel des miroirs.

Pendant l'été 1940, Ponge revient jour après jour vers un bois de pins et date ce qu'il en écrit. La note du 21 août commence par une consigne : « Parlons simplement » (p. 117). Suit une comparaison très travaillée. Entrer dans la pinède par grande chaleur ressemble au plaisir que procurerait un petit salon de coiffure, voisin de la salle de bains « d'une sauvage mais noble créature ». La simplicité promise ouvre donc, avec un sourire, sur une pièce intime, chaude et parfumée.

Le bois reçoit alors toute une toilette. Les branches deviennent des brosses, le ciel aperçu entre elles des « morceaux de miroirs », l'odeur de résine un parfum de chevelure, le bruit des insectes une musique. La phrase cesse presque d'avoir des verbes : elle pose des objets de coiffeuse les uns après les autres, comme on les découvre en poussant la porte. Elle culmine dans une formule : « C'est ici le salon de coiffure de Vénus ».

Puis Ponge se juge. « Voilà un tableau dont je ne suis pas mécontent » : la litote reconnaît la réussite. Le tableau rend bien un plaisir que chacun connaît. Mais il ajoute qu'« Un poète mineur, voire un poète épique s'en contenterait peut-être ». Lui veut autre chose. Il refuse de rendre compte de ce plaisir «anthropomorphiquement», c'est-à-dire en prêtant au bois des formes et des gestes humains. Il cherche une « co-naissance plus sérieuse », écrite en deux morceaux pour qu'on entende *naître avec*.

C'est le cœur de la page pour un parent. La belle image habille les pins en boudoir de femme : elle fait sentir la chaleur et le parfum, mais le bois disparaît derrière les brosses et les miroirs. Ponge ne raye pas le tableau. Il le laisse imprimé, puis se donne un ordre bref : « Allons donc plus au fond ». Le livre montre ainsi la parure posée, admirée, puis dépassée, et il demande à son lecteur de suivre les trois gestes sans en sauter aucun.

› *Le commentaire du Carnet du bois de pins, « reprendre une belle image » : la note du 21 août 1940, du salon de coiffure à l'ordre d'aller plus au fond.* dossiers/ponge/commentaires/texte-9

LA LIMITE

Ce que la note laisse ouvert

On peut dire que Ponge se méfie d'une image qui habille trop bien la chose : la toilette de Vénus rend un plaisir, elle n'apprend presque rien des pins. On ne peut pas dire qu'il juge cette image mauvaise. Il la déclare réussie, il la garde intacte sur la page, et le site résume bien ce double geste : « le travail peut donc continuer sans annuler tout son acquis ».

La note ne dit pas encore ce que serait la connaissance plus sérieuse qu'elle réclame. Elle ne fournit ni méthode ni modèle, seulement une direction et un refus motivé. On ignore, à ce point, ce que le bois deviendra une fois débarrassé de sa coiffeuse : un édifice, une matière, une autre image ? Le lecteur doit accepter de ne pas encore le savoir. Elle laisse le lecteur à l'entrée d'un travail, avec une consigne qui tient en cinq mots et qu'il faudra vérifier dans les pages suivantes du carnet : aller plus au fond.

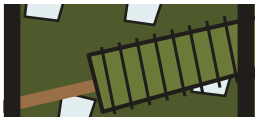
› *L'animation du commentaire 9, « reprendre une belle image » : la même note du bois de pins montrée appui par appui.* dossiers/ponge/commentaires/animation-commentaire-9

À TABLE

Que fait Ponge dans un bois de pins en août 1940 ? Il y revient chaque jour, date ses notes et garde aussi les essais qui ne le satisfont pas encore.

À quoi compare-t-il le plaisir d'y entrer par forte chaleur ? Au petit salon de coiffure d'une créature à la fois sauvage et noble, attenant à sa salle de bains.

Que deviennent les branches et le ciel dans ce tableau ? Des brosses et des morceaux de miroir : le bois reçoit une toilette humaine, avec ses parfums, ses épingles et sa musique.



Une branche basse en forme de brosse, sur des morceaux de ciel comme des éclats de miroir.

Ponge aime-t-il son tableau ? Oui. Il dit n'en être « pas mécontent » et reconnaît qu'il rend un plaisir que chaque promeneur a déjà éprouvé en été.

Pourquoi ne s'en contente-t-il pas ? Parce que l'image prête au bois des formes humaines au lieu de faire connaître ce que sont vraiment les pins eux-mêmes.

Que veut dire « co-naissance » écrit en deux morceaux ? Une connaissance qui naît avec la chose, et non une image élégante posée par-dessus elle comme un vêtement.

Pourquoi garder la page imprimée au lieu de la jeter ? Pour montrer au lecteur la parure réussie et le geste qui la dépasse, l'un à côté de l'autre, sur la même page.

› *« Du thème au paragraphe de dissertation » : des paragraphes rédigés, dont celui qui juge le tableau du salon de coiffure et ce qu'il apprend des pins.* dossiers/ponge/methode/placer-un-etat-d-ecriture-dans-une-copie

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 8

L'ENQUÊTE

Sous la robe de la fleur, la graine : Ponge place la chose là où elle n'a l'air de rien

Dans une page du Mimosa, l'arbuste est d'abord couvert d'exclamations, de richesses et d'ornements. Puis le ton change et des lois tombent, sèches. Elles déplacent la valeur de la parure vers ce qu'elle enveloppe.

La question est précise : où Ponge situe-t-il la chose, dans l'éclat de la fleur ou dans ce que cet éclat recouvre ? La page commence par habiller l'arbuste. Une exclamation le peint en « jeune millionnaire la robe épanouie » (p. 82) : la floraison devient une robe de bal, et le mimosa un héritier pressé de montrer sa fortune.

Le registre bascule ensuite. Des phrases courtes, bâties sur le verbe être, posent des lois : « La floraison est un paroxysme. » Le fruit est ramené à un emballage, puis la graine reçoit le plus haut rang. La démonstration va donc de la robe à l'enveloppe, de l'enveloppe à ce qu'elle protège.

La robe. L'exclamation dit la parure par trois traits : une richesse, « millionnaire » ; un vêtement, « la robe épanouie » ; une durée, « Brève fortune ». Le premier mot du groupe borne déjà l'éloge. La robe est magnifique et passagère : elle vaut comme moment, non comme être.

Une parure faite pour être vue. Juste avant les lois, l'arbuste est saisi dans sa pose : « Orgueil souple et retombant avec déférence pour lui-même comme pour les spectateurs. » La floraison se tient devant un public. Elle salue, elle s'incline, elle se sait regardée. C'est exactement ce que la suite va mettre à sa place, sans la nier : une grandeur d'apparat.

Le sommet et la descente. « La floraison est un paroxysme. » Un paroxysme est un point extrême, qui ne dure pas. La phrase suivante le confirme : « La fructification est déjà sur le chemin du retour. » La parure de la fleur n'est pas le but de la plante ; elle en est l'instant le plus voyant.

L'échelle. Les lois s'enchaînent ensuite comme une démonstration : « Le bon est la conséquence du beau. » Puis l'utile vient après le bon, et la parenthèse le nomme : « (graine) ». Le raisonnement remonte de l'effet vers ce qui le porte. Ce qui se voit en premier est aussi ce qui compte le moins longtemps.

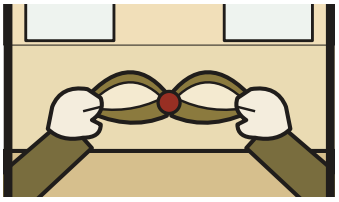
L'enveloppe. Vient la loi la plus nette : « Le fruit n'est que l'enveloppe, le protecteur, le frigidaire, l'humidaire de la graine. » La négation exceptive réduit le fruit à une fonction. La série glisse du vêtement vers l'appareil ménager : l'enveloppe couvre, le protecteur garde, le frigidaire conserve. Le dernier terme, « l'humidaire », est forgé pour l'occasion. Ce qui recouvre n'a de sens que par ce qu'il abrite.

Le joyau déplacé. « La graine est le joyau spécifique, c'est la chose, le rien. » Le mot « joyau » appartient à la parure. Ponge le retire à la fleur éclatante pour le donner au plus petit élément, presque invisible. L'ornement change de place : il quitte la surface et se loge au cœur.

L'apparence modeste. La dernière loi le dit en clair : « La graine qui n'a l'air de rien » est bien la chose. Une phrase antérieure l'avait préparé : « L'utile est le plus souvent esthétiquement modeste. » L'éclat n'est pas le signe de l'essentiel ; l'essentiel se reconnaît plutôt à ce qu'il ne se montre pas.

› *L'animation du commentaire 6, « le nom et ses théorèmes » : le passage des exclamations aux lois, montré appui par appui.* dossiers/ponge/commentaires/animation-commentaire-6

› *Le commentaire du Mimosa, « le nom et ses théorèmes » : des majuscules qui fabriquent le nom jusqu'aux lois sur la floraison, le fruit et la graine.* dossiers/ponge/commentaires/texte-6



Deux mains écartent les valves de la gousse : au creux, une seule graine, joyau dans son écrin.



La floraison du mimosa gonflée comme une robe de bal : une fortune brève, faite pour être vue.



La floraison s'étale en robe de bal, mais Ponge, loupe levée, lui tourne le dos pour les trois graines de la soucoupe.

CE QUE CES LOIS NE PERMETTENT PAS DE CONCLURE

On peut conclure que la page déplace la valeur : du plus voyant, la floraison, vers le plus enveloppé, la graine. On ne peut pas conclure que Ponge méprise la fleur ou tient sa beauté pour trompeuse. La même page écrit : « Le bon peut être aussi beau que le beau (oranges, citrons). » L'apparence n'est pas condamnée ; elle n'est simplement plus juge. Les exclamations du début, d'ailleurs, ne sont pas raturées : la robe de bal reste sur la page, à côté des lois qui la relativisent. Ponge déplace l'admiration ; il ne la retire pas.

Deux réserves s'ajoutent. D'abord, le site le rappelle, ce bloc est placé entre des guillemets que Ponge a lui-même ouverts : il cite ses propres essais, il ne promulgue pas un dogme. Ensuite, ces lois sont des propositions d'écrivain, non une botanique : elles ordonnent des valeurs, le beau, le bon, l'utile, plus qu'elles ne décrivent un cycle végétal. La formule la plus sûre est donc mesurée. Dans cette page, la chose est cherchée sous la parure, et la parure reste belle.

› *« La formule au tableau » : « Seize gestes de grammaire » sur le texte 6, pour reprendre une à une les phrases du passage.* dossiers/ponge/exercices-de-grammaire/texte-6/index

SUR LE SITE

› *L'animation du commentaire 6, « le nom et ses théorèmes » : le passage des exclamations aux lois, montré appui par appui.*
dossiers/ponge/commentaires/animation-commentaire-6

› *Le commentaire du Mimosa, « le nom et ses théorèmes » : des majuscules qui fabriquent le nom jusqu'aux lois sur la floraison, le fruit et la graine.*
dossiers/ponge/commentaires/texte-6

› *« La formule au tableau » : « Seize gestes de grammaire » sur le texte 6, pour reprendre une à une les phrases du passage.*
dossiers/ponge/exercices-de-grammaire/texte-6/index

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 9

LE DOSSIER

Ouvrir le nom de l'oiseau jusqu'à l'os : l'enveloppe des lettres devient de la chair

Le mimosa cachait sa chose sous une robe de fleur. L'oiseau la cache d'abord sous son nom. Ponge ouvre ce nom comme une enveloppe, et ce qu'il y trouve confirme la recherche du cœur, tout en montrant qu'on n'y arrive pas en arrachant ce qui couvre.

Notes prises pour un oiseau commence sans description : « L'oiseau. Les oiseaux. » (p. 31). Deux noms seuls, sans verbe, le singulier puis le pluriel. Avant les plumes, avant le vol, il y a le mot, qui est la première couverture que la langue met sur l'animal.

Ponge ne passe pas outre. Il pose le mot sur la table et l'inspecte : « Le mot OISEAU: il contient toutes les voyelles ». Il approuve, puis reproche au mot sa seule consonne. Ce témoin éclaire la recherche de la graine, parce qu'il fait la même descente, de la surface vers un centre, mais sur une matière nouvelle : non plus une fleur, une suite de lettres.

Retoucher l'enveloppe. Ponge essaie d'abord de corriger le nom. Il aurait voulu la lettre de l'aile, puis celle qui dessine le squelette et le vol : « le v du bréchet, le v des ailes déployées ». Il fabrique deux formes absentes de la langue, OILEAU puis OIVEAU. Le mot est traité comme un vêtement qu'on reprend à la mesure du corps : chaque lettre est une pièce, et la bonne pièce serait celle qui a la forme de l'animal.

La langue des autres. « Le populaire dit zozio. » La remarque rappelle que le nom n'appartient pas à l'écrivain. L'usage habille l'oiseau à sa manière, par le son et la répétition enfantine, et Ponge enregistre cette autre couverture sans la juger ni la corriger.

Le retour sur la lettre refusée. Puis il revient sur le s qu'il voulait chasser : « L's je vois bien qu'il ressemble au profil de l'oiseau au repos. » La lettre condamnée devient dessin de la bête. Ce qui semblait un défaut de l'enveloppe se révèle une ressemblance. Le tailleur qui voulait changer la pièce découvre qu'elle épousait déjà une forme.

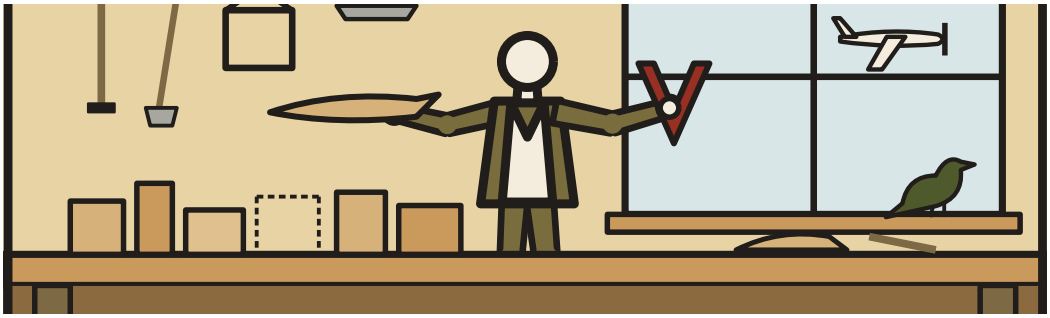
L'enveloppe devient chair. La dernière phrase opère la découpe : de part et d'autre du s, « ce sont les deux gras filets de viande qui entourent le bréchet ». Le mot se lit comme un corps. Les syllabes extérieures sont la chair, la lettre centrale tient la place de l'os. On retrouve le mouvement des lois du mimosa : au centre, ce qui porte tout, et autour ce qui l'entoure. Le vocabulaire a même changé de registre, de l'alphabet à la boucherie.

Ce que le témoin ajoute. La ressemblance s'arrête là. Pour la graine, Ponge rabaissait le fruit au rang d'emballage. Ici, l'enveloppe n'est pas rabaissée : c'est en elle, lettre après lettre, que l'animal apparaît. Le nom n'est pas un écran à traverser mais une matière à fouiller, comme on fouille un sol.

Le détour par la machine. La première phrase du carnet allait déjà dans ce sens, puisque nous comprenons mieux les oiseaux « depuis que nous fabriquons des aéroplanes ». Une forme construite par l'homme, l'avion, aide à saisir la forme vivante. Ce qui couvre ou imite l'oiseau peut devenir un instrument pour le connaître.

› *« Le mot qui s'envole » : « Seize gestes de grammaire » sur l'ouverture des Notes prises pour un oiseau, une phrase à la fois.* dossiers/ponge/exercices-de-grammaire/texte-3/index

› *Le commentaire des Notes prises pour un oiseau, « les lettres et la chair » : l'ouverture du carnet, du mot posé sur la table jusqu'au bréchet.* dossiers/ponge/commentaires/texte-3



Devant l'établi, Ponge pèse deux pièces en forme d'aile, tandis qu'un avion passe et qu'un oiseau se pose.

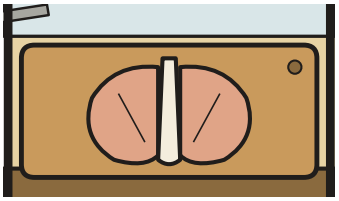
JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER ?

On peut aller jusqu'ici : dans la graine comme dans le bréchet, Ponge cherche un centre que la surface entoure, et il ne se laisse pas arrêter par la première couverture venue. Le témoin de l'oiseau confirme que cette descente vers le cœur est une manière constante de travailler, qui vaut pour une fleur comme pour un mot, pour une chose vivante comme pour sa désignation.

On ne peut pas aller jusqu'à dire que la couverture est un leurre qu'il suffirait d'arracher. Le nom d'oiseau n'est pas jeté : il est fouillé, retouché, puis lu comme un corps. La connaissance passe par l'enveloppe au lieu de passer à côté. Le rapprochement entre la graine et le bréchet, enfin, est celui du lecteur : Ponge ne le fait pas lui-même, et les deux pages n'appartiennent pas au même dossier.

Il faut aussi tenir la mesure du jeu. Un s qui ressemble à un profil n'apprend rien du vol, et le site le dit à sa façon : « L'oiseau ne pose pas : on garde la note. » Ces lignes ne sont qu'une ouverture de carnet. La page ouvre le nom ; elle n'achève pas l'oiseau.

› *« Dans La Rage de l'expression, les mots sont-ils des obstacles ou des instruments ? » : la dissertation qui s'appuie sur l'essai des lettres du nom, page 31.* dossiers/ponge/dissertations/sujet-4



Sur la planche, le bréchet au centre et les deux gras filets de viande serrés contre lui.



L'oiseau au repos sur l'appui dessine sa courbe, pendant que l'avion passe dans le ciel.

SUR LE SITE

› *« Le mot qui s'envole » : « Seize gestes de grammaire » sur l'ouverture des Notes prises pour un oiseau, une phrase à la fois.*
dossiers/ponge/exercices-de-grammaire/texte-3/index

› *Le commentaire des Notes prises pour un oiseau, « les lettres et la chair » : l'ouverture du carnet, du mot posé sur la table jusqu'au bréchet.*
dossiers/ponge/commentaires/texte-3

› *« Dans La Rage de l'expression, les mots sont-ils des obstacles ou des instruments ? » : la dissertation qui s'appuie sur l'essai des lettres du nom, page 31.*
dossiers/ponge/dissertations/sujet-4

REPÈRES

L'attribut
« elles sont » pose chaque fois une équivalence ; la forêt change de forme d'un vers à l'autre sans changer de sujet grammatical : seul l'attribut se transforme.

La cage
le complément « de solitude » nomme un contenu et non une matière ; ce qui est enfermé derrière les barreaux est un manque, non un être.

La planche
« clairsemées » disperse le bois dans « la nuit rare » ; la matière des maisons est là, mais en pièces séparées que rien n'assemble encore en mur ou en toit.



Une cage close où il n'y a rien : la solitude seule y est enfermée.

La privation
« sans » retire à un nom ce qu'on attendait de lui ; la forme reste debout, l'usage disparaît, et le lecteur mesure l'écart entre les deux.

Le parallélisme
la maison et le corps reçoivent la même construction, vers après vers ; l'abri et la chair subissent exactement le même manque, sans hiérarchie.

L'indéfini
« on » ne désigne personne ; celui qui viendrait retrouver ces formes n'a ni nom, ni visage, ni date d'arrivée annoncée.

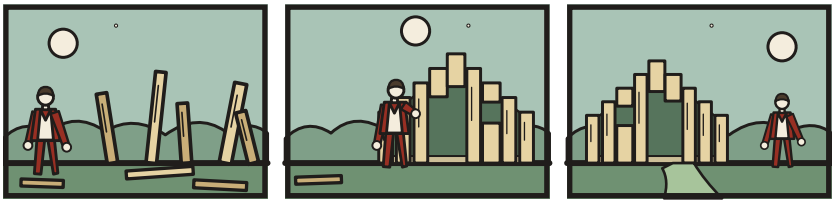
Le subjonctif
« qu'on les retrouve » vise un événement sans le donner pour accompli ; l'attente est réelle, son issue reste suspendue au-delà de l'extrait.

› *« Grammaire transversale » : la section « Négations et restrictions » rappelle que la portée exacte décide du sens.* dossiers/dorion/grammaire/index

L'ESSENTIEL

Des maisons sans famille : le poème garde l'enveloppe et retire l'habitant

Dans le dernier poème du recueil, la nuit change la forêt en cages, en planches, en maisons et en corps. Chaque nom désigne une enveloppe ; chaque complément en retire ce qu'elle devait abriter.



Dans la nuit rare, des lames de bois sont plantées çà et là ; quelqu'un entre à pas lents dans la clairière.

LE passage exact. Le dernier poème du livre reprend une fois encore la formule du titre et l'emmène dans la nuit. Les forêts y deviennent « des cages de solitude » (v. 6), puis « des lames de bois clairsemées ». Deux vers plus loin : « elles sont des maisons sans famille », « des corps sans amour ». L'extrait ne décrit pas un paysage. Il aligne des contenants.

Quatre enveloppes. Une cage, une planche, une maison, un corps : chaque nom désigne ce qui entoure, abrite ou sépare. La cage enferme, la lame de bois sert à bâtir, la maison loge, le corps porte une vie. Le poème choisit des formes faites pour recevoir quelque chose. Il montre l'enveloppe avant de dire qui devrait l'occuper.

Ce que le complément retire. La construction se répète : un nom, puis un complément qui le vide. « sans famille », « sans amour » : la préposition ôte à la maison ses habitants et au corps sa relation. Le site le dit : « Une maison sans personne dedans, c'est le contraire d'une maison. » Le mot, ajoute-t-il, « ne dit pas une ruine, il dit une absence ». Les murs tiennent ; c'est l'intérieur qui manque.

La cage, un cas à part. « de solitude » ne suit pas ce modèle. Ce complément ne retire rien : il nomme ce que la cage contient. Ce qui est enfermé, c'est le manque lui-même. La série va donc d'une enveloppe remplie de vide à des enveloppes vidées de ce qu'elles promettaient.

La matière débitée. Entre les deux, les « lames » rappellent que la forêt fournit la matière des maisons. L'arbre devient matériau, et matériau rare : « clairsemées » dit l'écart entre les pièces. Le commentaire du site résume : « En un vers, la forêt est devenue une planche. »

Où le texte s'arrête. Le poème ne dit pas qui est parti, ni quand. Il ne promet pas davantage un retour : « qui attendent qu'on les retrouve » laisse le sujet indéfini et l'événement au subjonctif. On peut dire que ces formes attendent un occupant ; on ne peut pas dire qu'elles sont abandonnées pour toujours, ni que la forêt soit morte.

› *« Mes forêts sont de longues tiges d'histoire » : l'explication du début du poème final, en trois mouvements, des saisons aux doigts qui pointent.* dossiers/dorion/commentaires/texte-10

LA PREUVE

La preuve tient dans le parallélisme de deux vers : « des maisons sans famille », « des corps sans amour ». Même article, même pluriel, même préposition. Le site en tire la conséquence : « ni l'abri ni la présence physique ne garantissent la relation ». Le texte ne dit pas *des maisons vides* : l'adjectif décrirait un état. « sans famille » nomme précisément ceux qui manquent ; la privation a un objet.

On peut éprouver cette lecture en retouchant le vers. Sans le complément, *des maisons* redevient un refuge ordinaire. Avec *pleines de monde*, le poème décrirait un village. Sans le nom, *sans famille* qualifierait une personne et l'enveloppe disparaîtrait. Le sens naît du couple : une forme qui se voit, et ce qu'elle ne contient plus.

› *« Mes forêts sont de longues tiges d'histoire », en animation : les neuf appuis de l'explication montrés un à un, dont les maisons désertées.* dossiers/dorion/commentaires/animation-commentaire-10

LE GESTE

Le geste à retenir

Devant une image d'enveloppe (une maison, une cage, un vêtement, un corps), ne vous arrêtez pas au nom. Lisez le complément qui le suit et demandez ce qu'il y met ou ce qu'il en retire. Ici, « de solitude » remplit la cage d'un manque, puis « sans famille » et « sans amour » vident la maison et le corps. L'analyse tient en une phrase : le nom montre la forme, le complément dit son contenu.

Ce geste vous évite deux contresens. Le premier serait de lire des ruines : aucun mur ne tombe dans ces vers. Le second serait de lire un deuil certain : l'attente reste ouverte, puisque personne ne dit si quelqu'un viendra les rejoindre.

Il vaut aussi pour la copie. Écrire *la forêt est triste* résume une impression. Écrire que le complément retire à la maison ce qui en faisait une maison démontre : la phrase part d'un mot du texte et dit ce qu'il opère.

› *« Méthode du commentaire » : décrire une construction, suivre son déplacement, puis seulement formuler l'interprétation.* dossiers/dorion/methode/index

L'ESSENTIEL

Ce que lit votre enfant : une vie qui tient dans un peu d'écorce

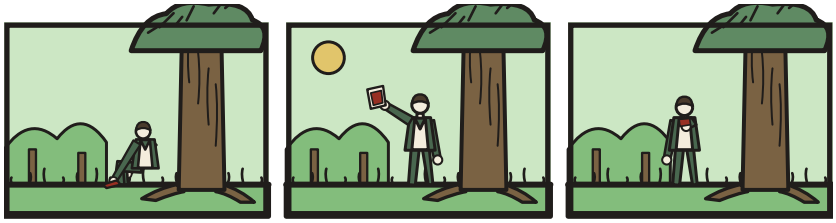
Mes forêts, recueil de la poète québécoise Hélène Dorion, est au programme du bac de français.

POUR SITUER

Hélène Dorion est une poète québécoise contemporaine. *Mes forêts* paraît en 2021 aux éditions Bruno Doucey. Le recueil est composé de quatre grands ensembles de poèmes en vers libres, souvent coupés de larges blancs à l'intérieur même du vers.

Il est inscrit au programme du bac de français pour l'année 2026-2027, avec le parcours « la poésie, la nature, l'intime ». L'œuvre est protégée : le site n'en publie que de courts fragments, toujours commentés, et explique dix poèmes pas à pas en racontant d'abord le passage. Pour lire les poèmes en entier, il faut le livre. C'est aussi le meilleur moyen d'en parler avec votre enfant : un poème se lit à voix haute en deux minutes, et il suffit d'en choisir un.

› *« Mes forêts en trois minutes » : huit étapes pour suivre le mouvement du recueil, du poème d'ouverture au poème final.* dossiers/dorion/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes



Au pied du grand tronc, elle ramasse entre les racines une plaque d'écorce tombée, mince comme une vie.

LE livre ne raconte pas d'histoire. Il n'a ni personnage suivi ni intrigue. Une voix reprend une même formule, « Mes forêts sont », et lui donne à chaque poème une autre suite : du temps, des bêtes, des maisons, des lettres. Qui cherche un récit ne le trouvera pas ; qui suit ces transformations découvre un ordre.

Cette voix dit rarement « je ». Quand elle le fait, elle emprunte presque toujours à l'arbre. Dans un poème qui commence par « Entre mes doigts », elle écrit : « ce peu d'écorce qu'est ma vie ». Ailleurs : « je suis l'arbre foudroyé ». Elle ne se décrit pas et ne se confie pas. Elle prend la forme de ce qui recouvre le bois, ou de ce qui l'a frappé. La seconde image est violente, mais le site note que l'image de destruction « ne clôt pas le mouvement de la séquence » : un élan vers quelqu'un la suit.

L'écorce est la partie visible de l'arbre, celle qu'on touche. Dire de sa vie qu'elle est « ce peu d'écorce », c'est se présenter par l'extérieur, et par un extérieur mince. Le site parle d'« une enveloppe mince et exposée ». L'image protège et découvre à la fois : elle évite l'aveu direct, mais elle avoue une fragilité. La pudeur ne cache pas la blessure ; elle lui trouve un vêtement à sa taille.

Cette enveloppe ne ferme rien. Le site le note pour l'ensemble du recueil : « L'écorce n'offre pas une protection parfaite. » Ce qui couvre est aussi ce qui reçoit les coups, et l'on ne peut pas toucher l'écorce sans toucher l'arbre.

La voix avoue enfin ses propres limites. Dans le poème qui commence par « Le silence », elle s'interroge sur l'arbre et la feuille, puis répond : « je ne sais pas ». L'image végétale aide à se dire ; elle ne rend pas transparent ce qui se tait au-dedans. Le livre se ferme pourtant sur un mouvement tourné vers soi : son dernier vers est « vers moi-même ». Le détour par les forêts aura été un chemin, non un déguisement.

› *« La poésie, la nature, l'intime » : le parcours thématique du recueil, ses thèmes et leurs citations commentées, dont « ce peu d'écorce qu'est ma vie ».* dossiers/dorion/parcours/parcours-thematique

LA LIMITE

Ce que l'écorce ne dit pas

On peut dire que la voix du recueil se présente par des formes végétales, et que cette manière de parler lui permet de dire une fragilité sans en faire le récit. On ne peut pas dire que chaque arbre cache une personne de la vie de l'autrice, ni lire le livre comme une autobiographie en images.

Le site trace lui-même cette frontière : la relation entre la forêt et le sujet « ne permet pas d'identifier une personne réelle derrière chaque arbre ni de reconstituer toute une biographie ». Il ajoute, à propos de l'écorce, que « cette parenté reste une construction poétique ». Le vêtement d'écorce n'est donc pas un costume qu'il faudrait arracher pour trouver la vérité dessous : il est la manière même dont la voix se laisse voir. À table, mieux vaut demander ce que l'image fait sentir que chercher qui se tient derrière. La réponse se trouve dans les mots du poème, non dans la vie de son autrice.

› *« Le corps humain et la forêt forment-ils un même langage ? » : une dissertation qui part des rapprochements du bois et de la chair, et précise ce que peut signifier un même langage.* dossiers/dorion/dissertations/sujet-6

À TABLE

Le livre raconte-t-il une histoire ? Non. Une voix reprend « Mes forêts sont » et change à chaque fois la suite : du temps, des bêtes, des maisons, des lettres. Il se lit poème par poème, dans l'ordre ou en désordre.

Qui parle ? Une voix qui dit « je » rarement, et presque toujours à travers un arbre, une branche ou une écorce qu'elle prend pour elle-même.

Pourquoi l'écorce ? C'est la partie visible et mince de l'arbre, celle qu'on touche : elle dit une vie exposée sans la raconter en détail.



L'arbre foudroyé ne clôt rien : une pousse repart du tronc fendu.

L'écorce cache-t-elle quelque chose ? Elle couvre sans fermer ; elle reçoit les coups au lieu de les éviter, et laisse sentir le bois dessous. C'est une couverture qui découvre autant qu'elle protège.

La poète se confie-t-elle ? Pas directement. Elle se dit par des images, et reconnaît même ce qu'elle ignore : « je ne sais pas ». L'aveu fait partie du poème.

Faut-il chercher une personne réelle derrière chaque arbre ? Non. Le rapprochement est une image qui fait sentir, pas une biographie à décoder vers par vers.

Comment finit le livre ? Sur « vers moi-même » après la traversée de toutes ces forêts, la voix revient vers soi, autrement.

› *« La banque de questions » : des questions à lire ou à poser, dont celle des maisons et des absences qu'elles gardent.* dossiers/dorion/banque/banque-de-questions

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 12

L'ENQUÊTE

Au matin, des ratures et des repentirs : ce que le jour découvre sous la nuit

On attend du matin qu'il dévoile un paysage. Le poème final lui fait découvrir autre chose : des traces de corrections, une gorge serrée, des oiseaux qui repartent. Ce que la lumière montre, c'est le travail de ce qui couvrait.

Après les maisons vides, le poème change d'heure : « au matin elles sont » (v. 12). Le vers reste suspendu, et le suivant donne l'attribut : « des ratures et des repentirs ». Deux mots d'atelier, l'un de l'écriture, l'autre de la peinture. Une rature est un trait qui couvre un mot sans le faire disparaître : on lit encore sous la barre. Un repentir est, en peinture, un premier état que le peintre a recouvert et que la couche suivante ne cache pas toujours tout à fait. Le site en donne la définition la plus juste pour ce recueil : « Le repentir conserve la mémoire d'une direction abandonnée. » La question devient précise : que garde une couverture de ce qu'elle couvre ?

Une heure qui lève le rideau. Les vers précédents installaient la nuit : des cages, des planches, des maisons sans habitants. « au matin » ouvre une nouvelle proposition et, avec elle, un autre régime de vision. Le verbe « sont » arrive en fin de vers, sans son attribut : l'enjambement retarde ce que le jour va montrer. Pendant un instant, le lecteur attend un paysage enfin découvert. Ce qu'il reçoit déjoue cette attente.

Couvrir n'est pas effacer. Une gomme supprime ; une rature recouvre. Les deux mots choisis par le poème ont ce point commun : ils désignent des surfaces qui laissent paraître ce qu'elles masquent. Le premier jet survit sous la correction. Le poème aurait pu dire que les forêts sont, au matin, *une page blanche* ou *un tableau achevé*. Il choisit l'état intermédiaire, celui où la reprise se voit.

Le pluriel compte. « des ratures et des repentirs » : ni une erreur unique, ni un remords isolé. La forêt du matin est faite de plusieurs reprises superposées. Elle ne découvre pas une vérité cachée par la nuit ; elle découvre qu'il y a eu plusieurs états, et qu'aucun n'a été entièrement recouvert.

Le corps prend le relais. Le vers suivant passe de l'atelier à la gorge : « une boule dans la gorge » (v. 14). La parole, cette fois, est couverte de l'intérieur. L'émotion n'est pas nommée ; elle est montrée comme un obstacle. On retrouve la même structure : quelque chose est retenu sous une surface, et cette retenue se sent.

Le moment de l'envol. Tout se noue dans une circonstance : « quand les oiseaux recommencent à voler ». L'explication du site rappelle que la subordonnée est temporelle, au présent de l'indicatif ; elle ne fait pas de l'envol une simple hypothèse. Le préfixe de « recommencent » ajoute une reprise. Le vol ne commence pas, il recommence, comme une nouvelle couche posée sur un premier état sans l'annuler.

Ce que la démonstration établit. Le matin du poème n'est pas un dévoilement. Il ne retire pas un voile pour montrer une forêt intacte. Il rend visible le travail des recouvrements : ce qu'on a barré, ce qu'on a repeint, ce qu'on n'arrive pas à dire. La lumière découvre la couverture elle-même, et c'est pour cela qu'elle serre la gorge.

› *« Le silence est-il dans le recueil une absence de parole ? » : sa dernière sous-partie lit les ratures et les repentirs du poème final.* dossiers/dorion/dissertations/sujet-7

› *« Mes forêts sont de longues tiges d'histoire » : la troisième question de grammaire analyse la subordonnée « quand les oiseaux recommencent à voler ».* dossiers/dorion/commentaires/texte-10



À la lisière, une main portée à la gorge, quelqu'un lève la tête vers les oiseaux qui recommencent à voler.



Un oiseau quitte l'arête d'une planche repeinte : le vol recommence.



Au matin, les planches montrent leurs reprises, couches repeintes sur marques anciennes ; les oiseaux s'envolent.

CE QUE LE MATIN NE LAISSE PAS LIRE

On peut dire que le poème montre des traces de reprise, et que ces traces sont rendues visibles au moment même où le jour se lève. On ne peut pas dire ce qui a été barré ni ce que recouvre le repentir : le poème ne donne aucun premier état, aucun mot raturé, aucune esquisse. La rature est nommée ; son contenu reste hors du texte.

Il serait aussi abusif de lire ces vers comme une confidence sur les manuscrits de l'autrice. Les deux mots servent d'images aux forêts, dans une construction attributive qui reprend la formule du titre.

La borne de l'extrait compte aussi. Le passage étudié s'arrête peu après ces vers, et le poème continue jusqu'au dernier vers du livre. Le site le rappelle : « La borne du passage étudié ne doit pas être confondue avec la fin du poème complet. » Ces ratures ne sont donc pas le dernier mot du recueil.

Enfin, la prudence vaut pour la lettre même du texte. Le site signale que la leçon « recommencement » du poème final « est conservée comme anomalie du témoin de travail », alors que l'extrait imprime « recommencent ». Une lecture qui s'appuie sur un préfixe doit dire sur quel texte elle s'appuie.

› *« Sources, bornes et droits » : l'édition suivie, la frontière des fragments publiés et l'anomalie signalée dans le poème final.* dossiers/dorion/sources/index

SUR LE SITE

› *« Le silence est-il dans le recueil une absence de parole ? » : sa dernière sous-partie lit les ratures et les repentirs du poème final.*
dossiers/dorion/dissertations/sujet-7

› *« Mes forêts sont de longues tiges d'histoire » : la troisième question de grammaire analyse la subordonnée « quand les oiseaux recommencent à voler ».*
dossiers/dorion/commentaires/texte-10

› *« Sources, bornes et droits » : l'édition suivie, la frontière des fragments publiés et l'anomalie signalée dans le poème final.*
dossiers/dorion/sources/index

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 13

LE DOSSIER

Le feuillage du jour retient l’ombre et l’éclat

Un autre poème met à l’épreuve ce que montrent les ratures du matin. Le feuillage y couvre, comme toute enveloppe ; mais il retient la lumière autant que l’ombre, et les saisons le renouvellent sans jamais le retirer.

Le poème « Mes forêts sont un champ silencieux » fournit un témoin. Il reprend la formule du titre et la charge aussitôt « de naissances et de morts » (v. 2). Ses premiers vers donnent aux forêts « la mémoire de saisons » « qui se lèvent et retombent ». Plus bas : « elles traversent le feuillage du jour », puis deux verbes identiques séparés par un blanc : « capturent l’ombre », « capturent l’éclat ». Le feuillage est la couverture la plus évidente d’une forêt. La question est simple : couvre-t-il pour cacher ?

Un champ qui tient ensemble. Le premier vers fait des forêts une étendue, et le second y range deux événements contraires sous une seule préposition : « de naissances et de morts ». Le champ ne trie pas. Il recouvre le commencement et la fin d’une même surface, sans faire de l’un la cause de l’autre. Le site en tire la formule : « La forêt conserve le temps sous la forme d’un cycle. » Une couverture peut donc réunir au lieu de dissimuler.

Une couverture qui monte et retombe. Les saisons « se lèvent et retombent ». L’explication du site observe que « Le préfixe de ce second verbe inscrit la reprise. » Le cycle n’a pas de moment final où l’arbre serait mis à nu pour de bon. Ce qui tombe se relève ; la couverture se renouvelle au lieu d’être arrachée.

Le temps se glisse dessous. Le vers suivant ajoute une autre manière de passer la surface : « mes forêts sont du temps qui s’immisce » (v. 5). S’immiscer, c’est entrer sans forcer, par les interstices. Le temps ne retire pas l’enveloppe pour atteindre le bois ; il la traverse. Ce qui couvre n’arrête pas ce qui passe.

Le jour a des feuilles. Le vers suivant déplace l’image : ce n’est plus l’arbre qui porte le feuillage, c’est le jour. Le site commente : « le jour a des feuilles, donc de l’ombre et des trous de lumière ». Il précise ailleurs que la lumière prend la forme « d’une matière faite de surfaces et d’intervalles ». Une telle couverture est trouée par nature. Elle cache et laisse passer dans le même mouvement.

Un verbe, deux objets. « capturent l’ombre », « capturent l’éclat » : le même verbe saisit deux contraires. La forêt ne choisit pas entre ce qui assombrit et ce qui éclaire ; elle retient les deux. Le blanc qui sépare les groupes donne à chacun son temps, sans les opposer par une conjonction.

Ce que le témoin confirme. Comme les ratures du poème final, le feuillage est une surface qui garde la trace de ce qu’elle couvre. Il ne fait pas disparaître le ciel : il le découpe en éclats. La couverture, chez Dorion, n’est jamais un écran complet.

Ce que le témoin borne. Mais ce poème ne connaît ni faute ni correction. Rien n’y est barré, rien n’y est repenti. Le feuillage n’a rien à se reprocher ; il ne recouvre pas une erreur. Le matin des ratures est donc un moment du poème final, non une loi de tout le recueil. Toute couverture laisse voir ; toutes ne cachent pas une reprise.

› *« Mes forêts sont un champ silencieux », en animation : l’introduction, les neuf appuis et la conclusion du poème des cycles.* dossiers/dorion/commentaires/animation-commentaire-3

› *« Mes forêts sont un champ silencieux » : l’explication en trois mouvements, du champ des cycles à l’écriture face au matin.* dossiers/dorion/commentaires/texte-3



Sous le feuillage du jour, le sol se couvre d'ombre et d'éclat ; deux promeneurs en traversent chacun une part.

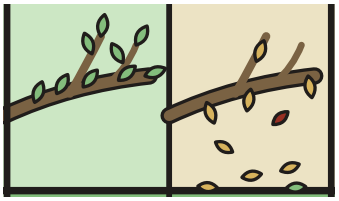
JUSQU’OÙ PEUT-ON ALLER ?

On peut conclure que, dans ces deux poèmes, ce qui couvre laisse paraître : la rature laisse lire, le feuillage laisse passer la lumière, les saisons rendent ce qu’elles ont fait tomber. On ne peut pas conclure que le recueil soit une poétique du secret, où chaque surface cacherait une vérité à découvrir dessous. Le feuillage ne dissimule rien ; il partage l’ombre et l’éclat.

Il faut aussi tenir la borne du passage. Le poème dit « retombent », non *dépouillent* ; il ne montre aucun arbre nu, aucun hiver nommé. L’idée d’un dépouillement saisonnier serait une glose du lecteur. La formule la plus sûre est plus modeste : ici, la couverture n’est ni un masque ni un mensonge, mais une matière faite de surfaces et d’intervalles, que le temps renouvelle.

Deux poèmes, enfin, ne font pas un système. Le recueil connaît aussi des cassures, des chutes et des bruits qui ne relèvent pas de cette logique de la couverture. La lecture proposée ici vaut pour ces vers, et pour la question qu’ils permettent de poser : une enveloppe peut montrer ce qu’elle couvre.

› *« Préparer l’oral » : situer le passage, le lire, l’expliquer, puis le relier au parcours par un mécanisme observable.* dossiers/dorion/oral/index



La même branche deux fois : ses feuilles se lèvent, puis retombent en tournoyant sans la laisser nue.



Par une trouée du feuillage, le soleil passe : la couverture laisse voir.

SUR LE SITE

› *« Mes forêts sont un champ silencieux », en animation : l’introduction, les neuf appuis et la conclusion du poème des cycles.*
dossiers/dorion/commentaires/animation-commentaire-3

› *« Mes forêts sont un champ silencieux » : l’explication en trois mouvements, du champ des cycles à l’écriture face au matin.*
dossiers/dorion/commentaires/texte-3

› *« Préparer l’oral » : situer le passage, le lire, l’expliquer, puis le relier au parcours par un mécanisme observable.*
dossiers/dorion/oral/index

REPÈRES

La geôlière
la femme du sénéchal ne reçoit pas de nom ; le texte l'appelle « la dame de la maison », comme si elle n'existait que par le lieu qu'elle tient.

Le visage
avant toute parole, elle lit la peine du prisonnier sur son corps : « pourquoi êtes-vous si changé ? ». Il ne mange plus, il ne boit plus, il ne rit plus : le corps a parlé le premier.

Le mot « seigneur »
dans sa bouche, il désigne Méléagant (v. 5462), puis son mari ; la traduction écrit « mon mari » pour lever l'équivoque. Un seul mot porte toute la chaîne des maîtres.



La main levée pour le serment, devant le clocher : la parole est garantie.

La peur
la dame craint pour son époux, car Méléagant « détruirait tout à fait mon mari ». Le congé qu'elle accorde est donc un risque qu'elle prend.

Le serment
« Le sairemant sor Sainte Eglise » ; la parole est garantie par le sacré, ce qui la rend plus solide que la formule d'amour et la met hors de portée du rire.

La couleur
« Les armes son seignor vermoilles » ; le rouge que verra le tournoi appartient au gardien, non au captif, qui n'a plus rien à lui.

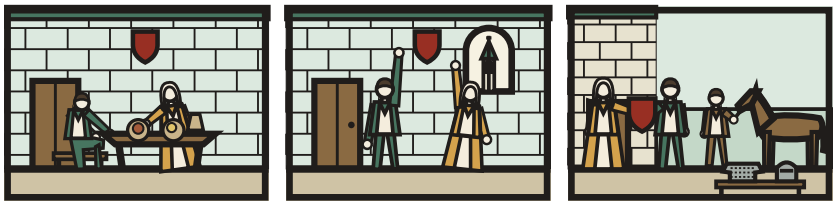
La parole tenue
après le tournoi, « Mes tost an sa prison retorne ». Le serment a tenu, et la dame peut le dire au sénéchal.

› *« Dissertation 10 sur Lancelot : l'obéissance suprême » : au tournoi, la reine « soupçonne sous les armes vermeilles l'identité du chevalier inconnu ».*
dossiers/chretien/dissertations/sujet-10

L'ESSENTIEL

Sous les armes vermeilles de son gardien, Lancelot promet un amour qu'il n'a plus

Prisonnier d'un sénéchal de Méléagant, Lancelot obtient de la femme de ce sénéchal la permission d'aller au tournoi. Elle lui demande son amour ; il lui offre une formule. Elle en rit, garde ce qui peut se garder, et lui remet les armes de son mari.



Lancelot ne touche à rien, tête basse ; la dame de la maison se penche : pourquoi est-il si changé ?.

LE passage exact. La dame met une condition au congé : « vous me donnerez l'assurance de votre amour : je veux l'avoir » (v. 5480-5481). Le mot « assurance » parle déjà la langue du droit : elle réclame une garantie. Lancelot répond : « Dame, tout celui que j'ai, je vous le donne, en vérité, avec mon retour. » La phrase a l'allure d'un don entier. Elle ne contient presque rien.

Une formule qui se vide en se prononçant. « Tout celui que j'ai » mesure le don à ce que possède le donateur. Or cet amour est déjà engagé ailleurs, et la dame le sait : « Autant dire que je n'ai rien, fait la dame en riant ». Son rire n'est pas une colère. Il montre qu'elle a percé la formule sans que Lancelot ait menti. Il a dit vrai, d'une vérité qui ne donne rien.

La dame refait le contrat. Elle cesse de réclamer le cœur. Elle prend ce qui reste, « autant que j'en puis avoir », et le convertit en serment : revenir « dans ma prison ». L'amour échappait à toute prise ; la parole jurée, elle, se saisit. Lancelot la prête « sur la sainte Église », dans les formes qu'elle veut. Le dialogue est passé du sentiment au droit : garantie, serment, prison.

L'habit prêté. Alors seulement vient l'équipement : « les armes de son mari, vermeilles ». Le prisonnier sort donc vêtu des armes de son gardien, l'homme qui le garde au nom de Méléagant. Il part « revêtu d'armes splendides, toutes fraîches et toutes neuves ». Des armes neuves n'ont pas de passé : elles ne racontent encore aucune prouesse. Le captif de Méléagant traverse le pays sous l'enveloppe d'un officier de son ennemi.

Où le texte s'arrête. On peut dire que la scène sépare deux dons : l'amour, que Lancelot ne peut céder, et les armes, que la dame cède sans difficulté. On ne peut pas dire qu'elle est dupe, ni qu'elle souffre : le texte précise « sans le moindre dépit ». Il ne nomme pas davantage la rivale ; la dame dit seulement « à une autre, si je ne me trompe ».

› *« Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la charrette : texte » : l'ancien français et la traduction en regard, section par section, dont « Le serment à la dame et les armes vermeilles ».*
dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

LA PREUVE

La preuve tient dans les trois membres de la réponse. « Tout celui que j'ai » fixe une quantité relative, qui peut valoir zéro. « En vérité » garantit la sincérité, non le contenu. « Avec mon retour » ajoute la seule chose que Lancelot possède encore librement. L'ancien français dit la même chose en un vers : « Vos doing je voir au revenir » (v. 5483).

On peut tester la lecture en retirant le dernier membre : il ne reste qu'une promesse vide, et la dame n'aurait rien à prendre. Or c'est exactement ce membre qu'elle retient, sous la forme d'un serment : « vous vous engagerez envers moi à revenir dans ma prison ». La réponse de la dame prouve donc la lecture : elle laisse tomber l'amour et garde le retour.

› *« Comment l'échec voulu peut-il devenir une preuve d'amour ? » : l'explication situe le passage, Lancelot étant prisonnier de Méléagant, « mais sa geôlière l'a laissé sortir sur parole pour ce tournoi ».*
dossiers/chretien/commentaires/texte-8-le-tournoi-de-noauz

LE GESTE

Le geste à retenir

Devant une promesse, ne vous contentez pas de son ton, ni de sa longueur, ni de sa solennité. Pesez ce qu'elle contient réellement : quelle quantité, garantie par quoi, au profit de qui. Ici, la formule de Lancelot sonne comme un don total ; l'analyse montre qu'elle ne livre qu'un retour.

Regardez ensuite ce que l'autre en retient, et ce qu'il donne en échange : la dame fait de la formule un serment, puis prête un habit. L'échange est inégal, et c'est elle qui le règle : elle prête tout ce qui se voit, il ne rend que ce qui se tient. Faites ce relevé à chaque contrat que passe un personnage du roman. On peut dire que le passage oppose ce qui se donne, les armes, le cheval, la parole, à ce qui ne se donne pas, le cœur. On ne peut pas dire que Lancelot ment ou ruse : il annonce lui-même la limite de son don, et la dame l'entend aussitôt.

› *« Lancelot, dissertation 2 : les rites et le langage » : la proposition rédigée montre que « le vasselage amoureux calque le serment du chevalier envers son seigneur ».* dossiers/chretien/dissertations/sujet-2

L'ESSENTIEL

Votre enfant suit un héros qu'il faut laver et rhabiller avant de le rendre au monde

Au sortir d'une tour murée, Lancelot est soigné, baigné et vêtu par la fille du roi Bademagu.

POUR SITUER

Le Chevalier de la charrette est un roman en vers composé vers 1177, à la demande de Marie de Champagne, et achevé par Godefroi de Leigni. Il compte 7 112 vers. La scène se place dans la dernière partie. Après le tournoi de Noauz, Méléagant a fait bâtir sur une île une tour sans porte, avec « une petite fenêtre » pour tout passage, et y a enfermé Lancelot. Sa sœur, la fille du roi Bademagu, le cherche et le trouve. Le héros, captif depuis longtemps, n'a plus de compagnon, plus d'armes, plus de nom à faire valoir : il ne lui reste que son corps affaibli. Sur le site, l'ancien français et la traduction se font face, section par section, et les notes restent repliées au bas de chacune.

› *« Comment une plainte fait-elle de la parole le dernier bien ? » : l'introduction situe la tour, « bâtie sur une île au milieu d'un bras de mer, percée d'une seule petite fenêtre ».* dossiers/chretien/commentaires/texte-9-la-complainte-de-la-tour



Dans une chambre claire, la fille de Bademagu baigne Lancelot amaigri ; ses hardes de prisonnier gisent au sol.

LANCELOT sort de sa tour par un trou que sa libératrice l'aide à agrandir. Il y vivait de ce qu'on lui hissait : « du pain d'orge dur et de l'eau trouble, qui me troublent le cœur et le corps » (v. 6617-6618). La reconnaissance se fait dans un seul sens : « Il ne la reconnut pas, mais il la voit ; elle, en revanche, le reconnut aussitôt ». Elle se présente par un souvenir : il lui avait jadis accordé un don, la tête d'un chevalier vaincu. Elle vient payer cette dette. Une fois dehors, le héros tient à peine debout : « Il était si faible qu'il chancelait d'épuisement et de faiblesse. »

Le premier temps est une fuite discrète : « ils chevauchent en cachette », car on pourrait les reconnaître. La jeune fille l'emmène dans une demeure à elle, un lieu « salubre et fort discret ». Là commence le second temps. Lancelot est dévêtu, étendu, baigné. Le narrateur entasse les verbes : « elle le renouvelle, elle le refait tout entier, elle le transforme, elle le change ». Le prisonnier amaigri disparaît : « il n'est plus pelé ni décharné, mais fort et beau ».

Le troisième temps est l'habit. « La jeune fille lui avait cherché la plus belle robe qu'elle put, dont elle le revêtit à son lever ». Lancelot l'enfile « avec allégresse, plus léger qu'oiseau qui vole ». Une note du site rappelle que le texte vient de dire de lui qu'il fut longtemps « en mue », dans la cage où le faucon change ses plumes : la robe neuve achève la mue.

Rien de galant pourtant. Le texte précise qu'elle le soigne « comme elle eût fait pour son père », et la note du site ajoute que cette précision « écarte expressément toute lecture galante de la scène ». Rhabillé, Lancelot remercie, se déclare sien, puis demande congé : il veut retrouver la cour d'Arthur. Elle lui donne un cheval, « le meilleur qu'on vit jamais ». La robe le rend présentable pour le monde qu'il avait quitté.

› *« Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la charrette : texte » : la section « La convalescence », en ancien français et en traduction, avec sa note sur le soin rendu.* dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

LA LIMITE

Ce qu'une robe ne répare pas

On peut dire que la robe marque le passage du captif au chevalier rendu à son monde : Chrétien fait de l'habit le dernier geste de la délivrance, et le cheval offert le premier geste du retour. On ne peut pas dire qu'elle efface la prison. Lancelot garde une dette envers sa libératrice et une colère contre Méléagant que la suite fera éclater. Le texte ne dit pas non plus ce que devient la jeune fille après le départ : les deux se recommandent à Dieu, et le récit la quitte. Le manuscrit lui-même laisse un trou : au vers 6670, la page porte des crochets qui signalent un manque. La joie du corps renouvelé se lit dans un texte qui n'est pas intact. Une copie prudente le rappellera : la traduction se lit ici sans heurt, l'ancien français y montre une lacune entre crochets, au milieu d'un portrait. Le soin du corps est sûr ; le détail exact du vers ne l'est pas.

› *« Présenter Le Chevalier de la charrette à l'entretien de l'oral » : l'œuvre y progresse par une gradation d'épreuves, jusqu'à « la perte de l'identité et de la liberté ».* dossiers/chretien/presentation/presentation-de-l-oeuvre

À TABLE

Qui délivre Lancelot ? La fille du roi Bademagu, c'est-à-dire la propre sœur de son ennemi Méléagant, qui agit seule et sans rien dire à personne de sa famille.

Pourquoi le fait-elle ? Pour payer un service ancien : il lui avait accordé la tête d'un chevalier qu'elle haïssait, et elle n'a rien oublié de cette dette.

Pourquoi voyagent-ils « en cachette » ? Parce qu'être reconnus en chemin les mettrait en danger, elle autant que lui, puisqu'elle trahit son frère.



Le pain d'orge dur et l'eau trouble de la tour : tout ce qu'on lui hissait.

Que change le bain ? Tout le corps

l'homme maigre et pelé que la tour avait fait redevient « fort et beau » en quelques vers, sous les mains de la jeune fille.

Pourquoi une robe, et non des armes ? Parce qu'il s'agit d'abord de revenir parmi les siens et de paraître, non de combattre tout de suite : l'habit précède l'armure.

Faut-il voir là une scène d'amour ? Non, elle le soigne « comme elle eût fait pour son père », et le texte tient à le préciser pour qu'on ne s'y trompe pas.

Que fait Lancelot une fois vêtu ? Il remercie, promet son service, puis demande à partir pour la cour d'Arthur, où personne ne sait plus où il se trouve depuis des mois.

› *« Le Chevalier de la charrette : vos questions, mes réponses » : on y pose ses questions sur l'œuvre après avoir choisi un profil, dont « Parents ».* dossiers/chretien/banque/banque-de-questions

L'ENQUÊTE

Le corps de la reine retient en public ce que son cœur fait déjà

Lancelot revient à la cour. Tout le monde l'accueille, et la reine plus que personne, mais son corps ne bouge pas. Chrétien ne raconte pas un geste : il raconte un geste retenu, et il explique pourquoi.

La cour entière fête le revenant. Le narrateur se tourne alors vers la reine et pose la question que tout auditeur se pose : « Et la reine, n'est-elle pas de cette joie qu'on mène ? Si, en vérité, et la toute première. » La réponse est immédiate, et pourtant rien ne se voit. Le texte ouvre donc un écart entre ce que la reine éprouve et ce qu'elle montre.

Cet écart, Chrétien le dit par une division : « Où est donc le cœur ? Il embrassait et fêtait Lancelot. Et le corps, pourquoi se cachait-il ? » Le cœur accomplit les gestes de l'accueil ; le corps les refuse. La question est donc précise : comment un texte peut-il montrer une joie qui ne doit pas paraître ?

Un corps qui ne suit pas. L'ancien français dit le danger en un vers : « Que li cors le cuer ne sivoit » (v. 6829). La traduction insiste sur la marge : « il s'en faut de bien peu, que le corps ne suive le cœur ». La retenue n'est pas une froideur installée. C'est un mouvement presque fait, arrêté au dernier moment.

Le cœur agit seul. Les verbes de l'accueil, embrasser, fêter, sont donnés au cœur et à l'imparfait. Les gestes existent donc bien ; ils ont seulement changé de lieu, du visible vers l'invisible. Le texte ne supprime pas l'étreinte : il la déplace là où personne ne peut la voir.

Le corps comme vêtement. Le verbe est *celer*, cacher : « Et li cors, por coi se celot ? ». Le même verbe sert plus haut à la reine elle-même, quand elle demande aux demoiselles : « Nel me celez », que la traduction rend par « Ne me le cachez pas ». Le corps couvre le cœur comme un habit couvre celui qui le porte. Il n'est pas ici le lieu de la vérité ; il en est l'écran.

Contre une fausse lecture. Le narrateur prévient un contresens : « Y avait-il donc colère ou haine ? Non certes, pas le moins du monde ». Une immobilité en public pourrait passer pour de la rancune. Le texte écarte d'avance cette interprétation.

Les regards. La raison de l'écran est donnée : le roi et « tous ceux qui sont là, et qui ouvrent grands leurs yeux ». Si la reine suivait son cœur, « ils auraient vu tout son cœur ». L'ancien français porte le même verbe de vision : « Si veïssent tot son corage ». Le péril n'est pas d'aimer, mais d'être lue, et le texte le chiffre : « la folie eût été trop grande ».

Un délai, non un renoncement. La retenue a une échéance : la chose est remise « à plus tard, jusqu'à ce qu'elle voie et guette un bon lieu, plus discret ». Le masque est provisoire. Il protège une rencontre future au lieu de l'interdire.

Ce que dit la note. La note du site sur ces vers lit un renversement : « Raison, jadis disqualifiée, revient comme servante de l'amour, chargée d'en protéger le secret ». La retenue publique n'est donc pas le contraire de l'amour ; elle en devient la discipline. Le texte ne montre aucun geste de la reine. Il montre un geste qui manque, et le narrateur seul en donne la clef.

› « *Parcours thématique : le roman et l'invention de l'amour* » : la section « *Une fin sans triomphe, et un secret gardé* », où « *le secret des amants demeure intact* ».
dossiers/chretien/parcours/parcours-thematique

› « *Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la charrette : texte* » : la section « *Le retour à la cour* », et la note du site sur *Raison mise au service du secret*.
dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral



Au bout du couloir, une porte close : le lieu plus discret que la reine attend pour plus tard.



Les mains jointes de la reine retiennent ce que le cœur fait déjà.



La cour fête Lancelot, le roi l'accueille ; seule la reine reste immobile, mains jointes, devant tous les regards.

CE QUE LE PASSAGE NE PERMET PAS DE CONCLURE

On peut dire que la scène sépare le cœur et le corps de la reine et donne pour cause de cette séparation le regard de la cour. On ne peut pas dire ce que la reine fait de son visage. Le texte ne décrit ni sourire, ni froideur affectée, ni mot adressé à Lancelot : il ne décrit qu'un mouvement qui n'a pas lieu. Toute copie qui écrirait que Guenièvre *joue l'indifférence* ajouterait un masque que le texte ne peint pas.

On ne peut pas dire non plus que la cour soit trompée. Chrétien suppose ce qu'elle aurait vu ; il ne raconte pas ce qu'elle a cru. Aucun courtisan ne parle ici, aucun soupçon n'est noté. Le roi lui-même, dans les vers qui suivent, ne s'adresse qu'à Lancelot et ne remarque rien qu'on nous rapporte.

Enfin, la folie que le texte redoute est celle d'un geste fait « sous les yeux de tous », non celle d'un sentiment. Le passage ne condamne donc pas l'amour de la reine ; il en règle l'exposition. La formulation juste reste prudente : le passage montre une retenue motivée par des témoins possibles, et réserve au lecteur seul l'accès au cœur, par la voix du narrateur.

› « *Dissertation 6 sur Lancelot : la dépossession de soi* » : sa deuxième partie s'intitule « *Le cœur séparé du corps* ». dossiers/chretien/dissertations/sujet-6

SUR LE SITE

› « *Parcours thématique : le roman et l'invention de l'amour* » : la section « *Une fin sans triomphe, et un secret gardé* », où « *le secret des amants demeure intact* ».
dossiers/chretien/parcours/parcours-thematique

› « *Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la charrette : texte* » : la section « *Le retour à la cour* », et la note du site sur *Raison mise au service du secret*.
dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

› « *Dissertation 6 sur Lancelot : la dépossession de soi* » : sa deuxième partie s'intitule « *Le cœur séparé du corps* ».
dossiers/chretien/dissertations/sujet-6

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 17

LE DOSSIER

À la même cour, Méléagant joue l'ignorant et Gauvain embrasse sans rien cacher

La reine n'est pas seule à régler ce qu'elle montre. Dans la même section, Méléagant feint de ne rien savoir, et Gauvain, lui, laisse éclater sa joie devant tous. Deux conduites qui confirment la retenue de la reine et en fixent la portée.

Méléagant arrive à la cour le jour même, sans y être mandé. Il cherche Gauvain et lui demande des nouvelles de Lancelot, « comme s'il n'en savait rien ! » (v. 6737). Le narrateur corrige aussitôt : « Et de fait, il ne savait pas tout, mais il croyait bien le savoir. » Pour lui, Lancelot est toujours dans la tour. Puisqu'il ne trouve que Gauvain, il lui réclame la convention promise.

Quelques vers plus loin, Lancelot paraît. Gauvain, lui, ne retient rien : « il va vers lui les bras tendus, l'étreint, le salue et l'embrasse ». La question devient alors : la cour impose-t-elle à chacun de couvrir ce qu'il sent, ou seulement à certains ?

Le masque de Méléagant. Sa feinte cache une conviction. Le texte ne dit pas pourquoi il feint ; il dit seulement ce que la feinte recouvre : une croyance, celle de tenir encore son prisonnier. Le roman montre ainsi un masque porté sur une erreur : ce que Méléagant dissimule est faux. Le retour de Lancelot va défaire la feinte et la croyance à la fois.

Une cachette qui a échoué. Ce masque prolonge une politique. Pour la tour, Méléagant avait fait jurer les maçons au silence : « Il voulut qu'elle restât secrète » (v. 6137). Le roi confirme que le secret a tenu : « Tout l'hiver et tout l'été, je vous ai fait chercher partout ». La feinte de la cour est le dernier étage d'une dissimulation que la délivrance a ruinée sans que Méléagant le sache.

L'armement de Gauvain. Gauvain accepte et se fait équiper sur un tapis, par de jeunes gens « encore en tunique légère ». Ces écuyers à demi vêtus habillent le combattant. Le texte s'arrête sur un instant précis : « Et déjà il allait saisir son écu ». Le geste reste suspendu. L'arrivée de Lancelot interrompt l'habillement du combat.

La joie sans voile. Gauvain voit Lancelot « comme un prodige », comme s'il était « tombé des nues devant lui ». Il descend, il étreint, il embrasse. Le narrateur garantit l'intensité : « Gauvain, sur-le-champ, eût refusé qu'on l'élût roi, si c'était au prix de ne pas l'avoir retrouvé. » Ce que le corps de la reine retenait, le corps de l'ami l'accomplit sous tous les regards. La cour suit : « Déjà le roi sait, déjà tous savent ».

La parole de Lancelot. Devant le roi, Lancelot ne dissimule pas sa captivité : « Méléagant m'a tenu en prison, le félon traître ». Il désigne sa libératrice par le service qu'il lui avait rendu, « une jeune fille à qui je fis jadis un petit service ». Le récit public est bref et vrai.

Ce que les trois conduites dessinent. La cour n'exige pas un masque de tous. L'amitié se montre et la cour la fête. L'accusation de Lancelot se dit à voix haute. Seule une joie doit se couvrir : celle qu'éprouve la reine. Méléagant, lui, feint, et son masque ne recouvre qu'une erreur.

› « *De quoi parle Le Chevalier de la charrette ?* » : le roman en quatre moments, jusqu'à sa fin, où le héros « triomphe de Méléagant en duel devant la cour entière ».
dossiers/chretien/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

› « *Dissertation 7 sur Lancelot : la défaillance arthurienne* » : une cour qui, « dès l'Ascension », assiste paralysée à l'enlèvement de la reine. dossiers/chretien/dissertations/sujet-7



Gauvain se fait armer sur un tapis et va saisir son écu quand Lancelot, revenu, met pied à terre devant lui.

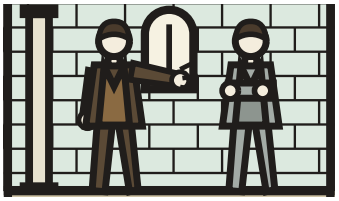
CE QUE LA SCÈNE AUTORISE, ET PAS AU-DELÀ

On peut conclure que la section distribue trois rapports à l'apparence : la feinte de Méléagant, la retenue de la reine, l'élan de Gauvain. La comparaison confirme que la retenue de la reine tient à la nature de sa joie, non à une loi de la cour qui pèserait sur tous.

On ne peut pas conclure que Gauvain sait ce que la reine éprouve, ni qu'il joue l'amitié pour couvrir l'amour : le texte ne lui prête aucune pensée de ce genre. On ne peut pas davantage faire de la cour un monde d'hypocrites. Le narrateur désigne lui-même la seule feinte de la scène, celle de Méléagant, et la juge par un mot qui la défait : « il croyait bien le savoir ».

Il faut enfin se garder de prêter à Méléagant un plan que le texte ne décrit pas. On sait ce qu'il croit ; on ignore ce qu'il espérait de sa question. On ne sait pas non plus si la cour perçoit sa feinte : seul le lecteur en est averti, par le narrateur, avant que Lancelot ne paraisse. Au-delà de ces trois faits, la copie inventerait des masques que le roman ne fournit pas.

› « *Chrétien de Troyes · Banque de références* » : cent vingt fiches, dont chacune « montre ce qui est acquis et ce qui reste à établir ».
dossiers/chretien/banque/p7



Méléagant tend la main pour réclamer la convention ; Gauvain l'écoute les bras croisés.



Gauvain étreint Lancelot devant tous, sans rien cacher de sa joie.

SUR LE SITE

› « *De quoi parle Le Chevalier de la charrette ?* » : le roman en quatre moments, jusqu'à sa fin, où le héros « triomphe de Méléagant en duel devant la cour entière ».
dossiers/chretien/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

› « *Dissertation 7 sur Lancelot : la défaillance arthurienne* » : une cour qui, « dès l'Ascension », assiste paralysée à l'enlèvement de la reine.
dossiers/chretien/dissertations/sujet-7

› « *Chrétien de Troyes · Banque de références* » : cent vingt fiches, dont chacune « montre ce qui est acquis et ce qui reste à établir ».
dossiers/chretien/banque/p7

REPÈRES

La concession

« pourtant » relie la honte à l'absence de témoin ; le regard des autres est intériorisé, il agit sans personne pour l'exercer, dans le noir.

Le transfert

l'« honnêteté » passe des habitants aux matériaux, zinc doré et faux marbre, comme si la vertu tenait tout entière dans les surfaces que l'on fait briller.

L'imitation

le décor qui fait la vertu est lui-même un trompe-l'œil de luxe ; ce qui juge Berthe ment sur sa propre matière, à la façon d'un costume.



Sur le paillasson de ses parents, Berthe ramène sa chemise et cache ses pieds nus.

Le changement de sujet

portes, maison, recueillement et vertus deviennent les sujets des verbes ; Berthe ne fait plus que subir ce qui l'entoure et la juge.

La comparaison

« l'on eût dit une église » prête à l'escalier nocturne l'autorité d'un lieu sacré, avec son silence, sa nef, ses cierges et son encens.

La lumière

le rayon de lune qui glisse par les fenêtres de l'escalier fait de la blancheur du corps une faute exposée à tous les étages.

Le gardien

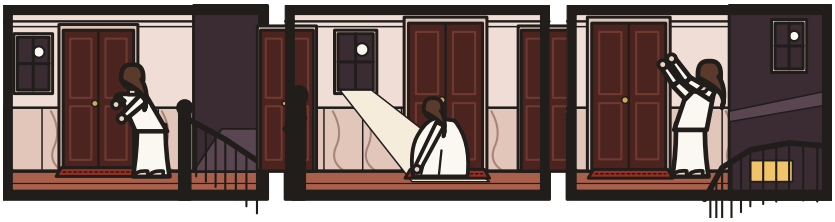
M. Gourd, attendu en calotte et en pantoufles, incarne une surveillance que personne n'exerce cette nuit-là ; elle n'a pas besoin d'être présente pour agir sur une femme seule.

› *« Grammaire de l'immeuble » : trente phrases du roman, trois par explication, de l'identification syntaxique à l'effet produit dans le passage.*
dossiers/pot-bouille/grammaire/index

L'ESSENTIEL

Berthe en chemise devant la porte de sa mère : l'escalier la condamne sans un seul témoin

Renvoyée par les Campardon, Berthe attend sur le paillasson de ses parents. Personne ne la regarde, et c'est là pourtant que la honte la saisit. Zola confie le jugement aux murs.



Berthe, en chemise, colle l'oreille à la porte de son propre appartement : derrière l'acajou, plus un bruit.

LE passage exact. Au chapitre XIV, Auguste a surpris sa femme dans la chambre d'Octave. Berthe s'est enfuie, a sonné chez les Campardon, qui l'ont éconduite. Elle reste seule dans l'escalier, devant la porte de sa mère. Tout tient dans une phrase : « Personne ne la voyait, et une confusion la prenait pourtant, à être ainsi en chemise, dans l'honnêteté des zincs dorés et des faux marbres. » (ch. XIV). L'adverbe « pourtant » attache la honte à l'absence de témoin. Berthe n'a besoin d'aucun regard humain : l'escalier en tient lieu.

Des matériaux qui deviennent des vertus. On attendrait l'éclat des zincs dorés, le luxe des faux marbres. Zola écrit leur « honnêteté ». La matière imitée, qui fait passer le zinc pour de l'or et le plâtre peint pour de la pierre, reçoit la qualité morale des habitants. Le décor ment sur sa matière et parle pourtant au nom de la vertu. Premier renversement : la femme qui ne porte presque rien se trouve en faute devant des murs qui, eux, portent un costume.

Les murs prennent la parole. La phrase suivante change de sujet : « Derrière les hautes portes d'acajou, la dignité conjugale des alcôves exhalait un reproche. » Berthe n'agit plus ; la dignité exhale, la maison respire, un recueillement monte. Le lexique religieux s'installe avec « l'on eût dit une église ». L'escalier devient une nef où « toutes les vertus bourgeoises des étages fumaient dans l'ombre », comme un encens.

Le corps contre la façade. Une seule lumière tombe sur Berthe : « sa nudité blanchissait ». La blancheur, qui dirait ailleurs la pureté, devient l'éclat d'une faute visible. D'où le geste : « elle ramena sa chemise, cacha ses pieds ». Elle tente de se couvrir avec le seul linge qu'elle a.

Où s'arrête le passage. La peur prend enfin figure : « le spectre de M. Gourd, en calotte et en pantoufles ». Le gardien est imaginé en tenue de nuit. Le texte montre une honte fabriquée par le décor ; il ne dit pas que les alcôves soient honnêtes.

› *« Émile Zola, Pot-Bouille · Texte intégral établi et annoté » : le chapitre XIV en entier, de la porte forcée à la nuit de Berthe dans l'escalier.* dossiers/pot-bouille/texte/pot-bouille-texte-integral

LA PREUVE

La preuve tient dans la distribution des sujets grammaticaux. Au début du paragraphe, Berthe gouverne les verbes : elle descend, elle écoute, elle s'accroupit. Dès que la solennité l'envahit, les sujets deviennent « la dignité conjugale », « la maison », « un recueillement », « les vertus bourgeoises ». Berthe ne redevient sujet que pour subir : « Elle se sentit un scandale pour les murs ». Le nom ne désigne pas ce qu'elle a fait ; il désigne ce qu'elle est pour un ensemble. Faites l'essai : remplacez « pour les murs » par *pour sa famille* : la phrase redevient une morale ordinaire. Avec les murs, c'est l'immeuble qui juge, et il juge sans avoir rien vu de ce qui s'est passé dans la chambre d'Octave.

› *« Le lendemain du scandale, la dignité retrouvée » : l'explication du matin qui suit la nuit de Berthe, quand l'escalier a repris sa dignité bourgeoise.*
dossiers/pot-bouille/commentaires/texte-7

LE GESTE

Le geste à retenir

Devant un décor qui semble juger, cherchez qui parle, puis cherchez ce que ce décor recouvre. Ici, aucun personnage ne prononce le reproche : Zola le loge dans les choses et laisse le lecteur mesurer l'écart. Un peu plus tôt, Berthe a vu chez les Campardon « le mari en caleçon et la cousine en jupe mince, tous les deux blancs des plumes du même oreiller ». On peut dire que l'escalier fait éprouver à Berthe la honte d'un corps exposé ; on ne peut pas dire qu'il prouve la vertu des alcôves. Le reproche des portes d'acajou monte d'appartements dont l'un abrite, la même nuit, un ménage à trois qui vient de lui fermer sa porte. Campardon l'a dit sans détour, une fois la porte close : « Je lui aurais donné cent francs, mais ma réputation, non, par exemple ! » La réputation se protège comme un bien ; elle ne garantit rien de ce qu'elle recouvre.

› *« Utiliser l immeuble dans une copie » : traverser la maison pièce par pièce, comme celui qui dresse un état des lieux.*
dossiers/pot-bouille/methode/utiliser-l-immeuble-dans-une-copie

L'ESSENTIEL

Votre enfant lit un roman où deux robes de bal rentrent à pied sous l'averse

Une mère et ses deux filles quittent un salon parisien et refusent le fiacre pour garder deux francs.

POUR SITUER

Pot-Bouille paraît en 1882 ; c'est le dixième volume des *Rougon-Macquart*, la grande suite où Zola observe une famille sous le Second Empire. Ses dix-huit chapitres tournent autour d'un immeuble de la rue de Choiseul : grand escalier pour les maîtres, escalier de service et cour pour les bonnes. Les Josserand y vivent au quatrième, côté rue. Hortense, l'aînée, a vingt-trois ans ; Berthe, deux de moins. Leur mère les conduit de salon en salon, comme ce soir-là chez madame Dambreville, rue de Rivoli, où l'on fait et défait des mariages. Au chapitre suivant, les deux sœurs retapent avant une réception « leurs uniques toilettes, qu'elles changeaient ainsi morceau à morceau depuis l'autre hiver ». Le roman tient le compte de chaque garniture.



Sous les arcades de la rue de Rivoli, les deux sœurs regardent passer un fiacre que leur mère ne prendra pas.

POT-BOUILLE suit d'abord un jeune homme, Octave Mouret, qui s'installe dans un immeuble cossu de la rue de Choiseul. Le deuxième chapitre ouvre une autre porte, celle des Josserand. Madame Josserand a deux filles à marier, Hortense et Berthe, et des revenus très inférieurs à son ambition. Toute la famille travaille à paraître assez riche pour attirer un gendre qui le soit vraiment.

Le chapitre commence par un retour de soirée. Il est tard, il pleut, et la mère enrage : « Berthe, sa fille cadette, venait encore de manquer un mariage. » (ch. II). Sous les arcades de la rue de Rivoli, les jeunes filles regardent passer les voitures. La mère coupe court : « Si vous croyez que nous allons prendre une voiture ! Pour dépenser encore deux francs, n'est-ce pas ? » Hortense se plaint pour ses chaussures : « Mes souliers n'en sortiront pas. » Réponse : « Quand vous n'aurez plus de souliers, vous resterez couchées, voilà tout. »

Le cortège qui traverse Paris est un tableau. Les filles « relevaient le plus haut possible leurs longues jupes sur leurs crinolines, les épaules serrées et grelottantes sous de minces sorties de bal ». La mère suit, « drapée dans une vieille fourrure, des ventres de petits-gris râpés comme des peaux de chat ». Toutes trois vont sans chapeau, les cheveux pris dans une dentelle. L'élégance du salon ne résiste ni à l'averse ni à la boue.

Zola donne la raison de cette marche forcée : la mère n'ose pas se permettre « le luxe d'un fiacre, de peur d'avoir le lendemain à retrancher un plat du dîner ». Chaque sortie se paie en repas : les robes passent avant l'estomac. Et cela dure : ces retours se répètent « depuis trois hivers ». À la maison, quand les filles ôtent enfin leurs manteaux, leurs toilettes, « de coupe trop libre, de garnitures trop riches, étaient comme une provocation ». La robe promet ce que la famille ne possède pas.

› *« Présenter l'œuvre à l'entretien » : situer le roman, choisir ses passages et tenir l'échange à l'oral.* dossiers/pot-bouille/presentation/index

› *« Pot-Bouille en trois minutes » : la maison de la rue de Choiseul, ses habitants et les intrigues, dont celle de madame Josserand qui cherche un mari pour Berthe.* dossiers/pot-bouille/oeuvre-en-trois-minutes/index

LA LIMITE

Ce que la pluie fait voir

On peut dire que Zola montre l'apparence comme une dépense qui se paie ailleurs : au dîner, dans le froid, dans la boue des rues. La toilette n'y est pas une coquetterie, c'est un outil de travail, et la mère le manie en stratège. On ne peut pas dire que les Josserand trompent tout Paris. Au chapitre suivant, madame Josserand recoud des manches à sa robe de la veille « afin de dépister les gens », mais ses invités ont des « figures pauvres et comme usées, aux toilettes pénibles et sans résignation ». Chacun voit le jeu des autres et le joue à son tour. Le roman ne démasque pas un mensonge isolé ; il décrit une règle commune, connue de tous, et que tous reconduisent pourtant chaque hiver. La pluie de la rue de Rivoli et du Palais-Royal ne révèle rien aux Josserand ; elle le révèle au lecteur, qui voit les coutures, la boue et l'envers des robes que le salon ne montrera jamais.

› *« La respectabilité n'est-elle qu'une façade ? » : une dissertation sur les surfaces de la maison et le crédit qu'en tirent ses habitants.* dossiers/pot-bouille/dissertations/sujet-2

À TABLE

Pourquoi la mère refuse-t-elle le fiacre ? Parce que deux francs dépensés le soir manqueraient au dîner du lendemain : on économise sur ce qui ne se voit pas, la table, pour sauver ce qui se voit.

Que deviennent les robes de bal sous la pluie ? Des étoffes trop minces, qu'il faut relever très haut sur les crinolines pour les sauver de la boue et des flaques.

Pourquoi les filles sortent-elles si souvent ? Pour être vues dans des salons où l'on rencontre des maris possibles, faute d'autre moyen de les établir sans fortune assurée.



« Mes souliers n'en sortiront pas » : les souliers de bal entrent dans la flaque.

Que dit la vieille fourrure de la mère ? Elle garde la forme d'un luxe dont la matière est usée, râpée comme une peau de chat, mais portée avec assurance.

Pourquoi les toilettes font-elles l'effet d'une provocation ? Elles affichent plus que ce que la famille peut tenir, et chacun le devine au premier coup d'œil.

Qui paie le prix de l'apparence ? Les corps le froid aux épaules, les pieds mouillés, le repas raccourci du lendemain, la fatigue des retours.

La mère est-elle seulement ridicule ? Non, elle lutte, avec ses moyens, dans un monde où une fille sans fortune ni toilette reste à la maison.

› *« La banque de questions · Pot-Bouille » : dix questions pour l'entretien et dix sujets, avec des réponses brèves à soutenir par une scène exacte.* dossiers/pot-bouille/banque/banque-de-questions

L'ENQUÊTE

Le ventre de la piqueuse de bottines : M. Gourd ne reproche que ce qui se voit

Sous le porche, au chapitre XIII, le concierge refuse de parler de ce qui se passe derrière les portes. Une minute plus tard, il désigne du bras une locataire enceinte. Que lui reproche-t-il au juste ?

Octave, qui veut faire parler les Gourd sur les locataires, lance : « Il devait se passer derrière les portes tant de choses étranges ! » (ch. XIII). Le concierge répond par une maxime : « Ce qui nous regarde, nous regarde, monsieur Mouret, et ce qui ne nous regarde pas, ne nous regarde pas… » Puis, sans transition, il tend le bras : « Voyez ça, voyez ça ! » Sous la voûte passe une jeune ouvrière, « poussant devant elle un ventre énorme de femme enceinte ». Tout le passage tient dans cette contradiction apparente : Gourd se tait sur ce qui est caché et s'indigne de ce qui se montre. Faut-il y voir une incohérence de bavard ? Le texte invite plutôt à y lire une règle.

La faute, c'est la visibilité. Gourd ne se demande jamais ce qu'a fait la jeune femme ; il lui reproche de n'avoir pas caché. « on ne s'introduit pas chez les gens, avec une affaire pareille cachée sous la peau », dit-il, avant d'avouer qu'il espérait « qu'elle y mettrait de la discrétion ». Le grief culmine dans deux verbes : « elle ne tente rien pour le contenir, elle le lâche ». La grossesse aurait été tolérable sous un vêtement serré ; elle devient faute quand elle se montre.

La maison comme réclame. Le mot décisif vient de la rue : « Une maison comme la nôtre affichée par un ventre pareil ! car il l'affiche, monsieur ; oui, on le regarde, quand il entre ! » Afficher, c'est placarder aux yeux des passants. La façade est une affiche de respectabilité ; le ventre en colle une autre par-dessus. Gourd défend moins une vertu qu'une image, et une image se protège en retirant ce qui la dérange.

Un regard qui grossit. Le narrateur prolonge la plainte, mais par un verbe de perception : le ventre « lui semblait jeter son ombre sur la propreté froide de la cour ». Nous sommes dans la tête du concierge ; c'est lui qui voit l'ombre gagner jusqu'au vestibule. L'adjectif « froide » dit pourtant la vérité du lieu : une propreté sans chaleur, où une femme qu'Octave trouve « très souffrante » n'apparaît que comme une tache.

L'argent sous la morale. Gourd livre la cause première : le propriétaire a loué à une ouvrière malgré ses conseils. Pourquoi ? « Pour toucher cent trente francs de plus ». La sanction est déjà prise : « je lui ai fait flanquer congé pour octobre ». Et le mépris de classe éclate : « loge du sale monde qui travaille ». Le ventre gêne aussi parce qu'il fait voir le travail dans une maison qui se présente comme rentière.

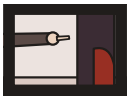
Le contrechamp. Gourd, qui « affectait de ne pas la voir », tenait déjà la vieille femme à distance. La jeune femme disparue dans l'escalier de service, Gourd se retourne vers la mère Pérou, la femme de ménage, et lui rabat le quart d'heure qu'elle réclamait. La propreté de la maison se paie en sous retenus aux plus faibles. Madame Gourd, qui doit le calmer, le résume sans y penser : il « prenait trop à cœur la propreté de la maison ».

› « *La parole morale sert-elle surtout à cacher les conduites ?* » : une dissertation sur des discours moraux qui ferment des affaires et obtiennent des renvois. dossiers/pot-bouille/dissertations/sujet-3

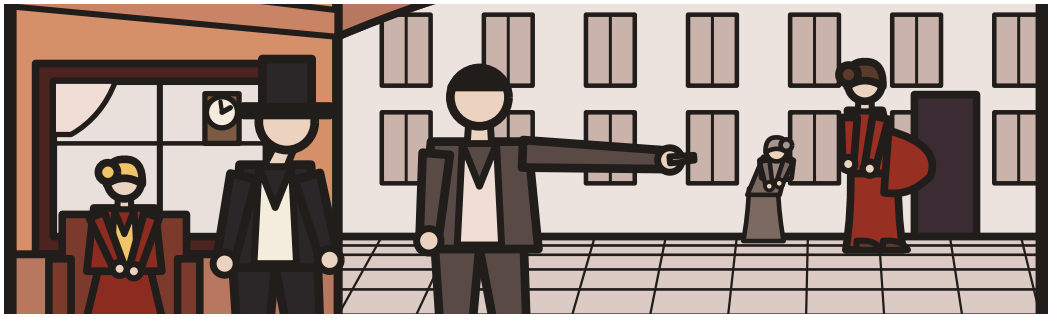
› « *Émile Zola, Pot-Bouille · Texte intégral établi et annoté* » : au chapitre XIII, Gourd sous le porche, la piqueuse de bottines et la mère Pérou. dossiers/pot-bouille/texte/pot-bouille-texte-integral



À la fenêtre de la loge, Gourd recompte et rabat le quart d'heure que la mère Pérou réclamait.



Le bras tendu de Gourd, et le ventre qui disparaît dans l'escalier de service.



Sous la voûte, M. Gourd tend le bras vers la piqueuse de bottines : il ne reproche à ce ventre que de se montrer.

CE QUE LA SCÈNE NE PERMET PAS DE CONCLURE

On peut dire que, dans la bouche de Gourd, la faute n'est pas l'acte mais son exposition : ce qui reste couvert ne le regarde pas, ce qui se voit « affiche » la maison. On ne peut pas dire pour autant que Zola partage ce jugement, ni qu'il désigne une coupable. Le texte ne donne aucun amant : Gourd guette depuis deux mois sans avoir aperçu « l'ombre d'un homme », et Octave hasarde : « Il ne vient peut-être personne ». Le roman laisse l'origine de cette grossesse dans l'ombre où le concierge voudrait la renvoyer.

Il ne faut pas non plus faire de Gourd un simple maniaque. Sa règle est celle de la maison entière ; la banque de questions du dossier dit de la façade qu'elle « produit une croyance, de la considération et des sanctions réelles » : elle ne se contente pas de couvrir, elle agit. Le congé pour octobre en est une. On ne peut pas dire non plus que la maison ignore tout : elle sait, et choisit ce qu'elle consent à voir et ce qu'elle laisse derrière les portes. La scène montre le mécanisme ; elle ne dit pas encore ce qu'il adviendra de la femme renvoyée.

› « *Banque de questions* » : la question « *Que signifie la façade ?* » et sa réponse brève, parmi les dix questions d'entretien. dossiers/pot-bouille/banque/index

SUR LE SITE

› « *La parole morale sert-elle surtout à cacher les conduites ?* » : une dissertation sur des discours moraux qui ferment des affaires et obtiennent des renvois.
dossiers/pot-bouille/dissertations/sujet-3

› « *Émile Zola, Pot-Bouille · Texte intégral établi et annoté* » : au chapitre XIII, Gourd sous le porche, la piqueuse de bottines et la mère Pérou.
dossiers/pot-bouille/texte/pot-bouille-texte-integral

› « *Banque de questions* » : la question « *Que signifie la façade ?* » et sa réponse brève, parmi les dix questions d'entretien.
dossiers/pot-bouille/banque/index

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 21

LE DOSSIER

Sous la robe rouge du juge, le ventre de la piqueuse revient comme un exemple

Au dernier chapitre, dans le salon des Duveyrier, l'ancienne locataire reparaît en récit : un infanticide jugé avec sévérité. Le conseiller raconte, les dames parlent de leurs bonnes. Sous les combles, Adèle a accouché seule la nuit précédente.

Le soir du dîner, « ces messieurs passaient de la politique à la morale » (ch. XVIII). Duveyrier, conseiller à la cour, raconte une affaire qui lui vaut des éloges. La « mère dénaturée » est la piqueuse de bottines, « cette grande fille pâle et désolée, dont le ventre énorme indignait M. Gourd ». Le ventre que le concierge surveillait devient pièce à charge : elle a agi « sans même s'aviser que ce ventre la dénoncerait ». La scène confirme ce qu'annonçait le porche. Ce qui se voit finit au tribunal. Elle oblige aussi à se demander ce qui arrive à ce qui ne se voit pas.

Un récit confisqué. La défense de l'accusée nous parvient par la bouche du juge, au style indirect : « tout un roman ridicule, l'abandon d'un séducteur, la misère, la faim, une crise folle de désespoir devant le petit qu'elle ne pouvait nourrir : en un mot, ce qu'elles disaient toutes ». L'énumération dit pourtant une histoire précise ; la formule finale la dissout dans une série. Puis tombe la phrase qui fonde la peine : « Mais il fallait un exemple. » La condamnation vise moins une femme que la ville entière : « Il est temps d'opposer une digue à la débauche qui menace de submerger Paris. » L'image de la digue fait de cette ouvrière un flot à contenir, non une personne à entendre.

La robe et la voix. Trublot admire moins le jugement que son apparat : Duveyrier, « drapé dans sa grande robe rouge, avec sa gueule de travers ». Depuis un suicide manqué, la voix du magistrat « avait baissé de deux tons, elle était devenue caverneuse ». La robe rouge et la voix sépulcrale donnent à l'homme défiguré « un chic dans la majesté » : le costume judiciaire couvre la vie privée de celui qui condamne.

Le ventre caché. Au même moment, sous les combles, Adèle a mis au monde un enfant que personne n'a vu venir. Elle avait employé « toute sa ruse de sauvage » à dissimuler sa grossesse ; elle « se serrait à étouffer ». Sa maîtresse, loin de soupçonner, se montrait fière de son « embonpoint prodigieux », preuve qu'elle nourrissait sa bonne. Dans le salon, madame Josserand vante « l'honnêteté profonde de cette cruche-là ». Trublot lui-même ne croit qu'à « une forte cholérine ».

Les dames et leurs bonnes. Dans la pièce voisine, la conversation passe aux domestiques. « Madame Duveyrier, le matin même, avait donné à Julie ses huit jours », et la raison donnée tient en une formule : « la bonne conduite passait avant tout à ses yeux ». Le récit révèle aussitôt la cause cachée, qui touche le fils de la maison. Le renvoi habille d'une morale ce qu'il ne faut pas dire.

Deux ventres, une même règle. Le roman rapproche les deux femmes sans qu'aucun personnage fasse le lien. La piqueuse n'a pas caché : on l'a renvoyée, puis condamnée. Adèle a caché : on la loue. La règle que Gourd énonçait sous le porche gouverne aussi le salon du magistrat : la faute commence avec ce qui se voit.

› « *Du texte au commentaire* » : l'explication du salon du chapitre XVIII déroulée en trois mouvements, du récit du procès à « La vérité franchit la cloison ».
dossiers/pot-bouille/commentaires/animation-commentaire-9

› « *Duveyrier juge, les maîtres moralisent* » : l'explication du salon du chapitre XVIII, du récit du procès aux propos des dames sur leurs domestiques. dossiers/pot-bouille/commentaires/texte-9



Au petit salon, Duveyrier raconte le procès de la piqueuse ; près de la porte, Trublot pousse le coude d'Octave.

JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER ?

On peut conclure que le dernier chapitre prolonge la scène du porche : la visibilité du ventre a servi de preuve, et la dissimulation d'Adèle lui a valu un éloge. On ne peut pas conclure que Zola excuse un infanticide, ni que la justice n'est qu'un costume. Un enfant est mort ; le récit ne le conteste pas, et il ne fait pas entendre l'accusée de sa propre voix, ce qui interdit de lui prêter une innocence. Ce qu'il expose, c'est l'usage que le salon fait du verdict, et la satisfaction de maîtres qui jugent au-dehors ce qu'ils ignorent chez eux.

Il faut aussi borner la victoire du secret, que rien dans le texte ne célèbre. Cacher n'a sauvé Adèle que du tribunal, pas de la solitude : l'accouchement a lieu sans aide, sous les combles. Le résumé du roman que propose le dossier le note : « La maison ignore ce qui s'est passé. » Seul le lecteur tient ensemble les deux histoires : le roman n'accuse pas, il rapproche, et laisse à celui qui lit la charge de conclure. Au-delà, on ferait parler Zola à la place de son propre texte.

› « *Adèle accouche derrière les portes endormies* » : l'explication de la nuit d'Adèle, seule dans sa chambre de bonne, au chapitre XVIII.
dossiers/pot-bouille/commentaires/texte-8



Sous les combles, Adèle glacée sous sa mince couverture : la maison, en bas, loue son honnêteté.



Trublot pousse le coude d'Octave : la voix sépulcrale du juge lui paraît une majesté.

SUR LE SITE

› « *Du texte au commentaire* » : l'explication du salon du chapitre XVIII déroulée en trois mouvements, du récit du procès à « La vérité franchit la cloison ».
dossiers/pot-bouille/commentaires/animation-commentaire-9

› « *Duveyrier juge, les maîtres moralisent* » : l'explication du salon du chapitre XVIII, du récit du procès aux propos des dames sur leurs domestiques.
dossiers/pot-bouille/commentaires/texte-9

› « *Adèle accouche derrière les portes endormies* » : l'explication de la nuit d'Adèle, seule dans sa chambre de bonne, au chapitre XVIII.
dossiers/pot-bouille/commentaires/texte-8

REPÈRES

La nostalgie

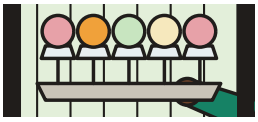
« propos nostalgiques » habille d'un sentiment doux le regret d'un ordre racial ; l'émotion polie couvre une préférence politique que personne à table ne nomme.

Le guet

« à l'affût » fait de la table un terrain de chasse ; la faute est attendue avant d'être commise, et sa découverte réjouit bruyamment les convives.

La langue d'enfant

la négation sans « ne » et l'infinitif prêtent à Télumée une enfance qu'elle n'a plus, pour lui refuser un savoir et une égalité.



Des sorbets à devenir soi-même sorbet : le plateau que Télumée porte à la ronde.

La série

les imparfaits enchaînés sans pause font de Télumée le sujet de chaque geste ; même surveillée, c'est elle qui mène la phrase, du premier verbe au dernier.

Le sourire rangé

placé entre « desservais » et « manœuvrais », il appartient au service et non au sentiment : c'est une pièce de la tenue, comme le pas de côté.

La dérive

« devenir soi-même sorbet » nomme le danger de se confondre avec ce que l'on sert, au moment précis où le service brille le plus aux yeux des invités.

Le lac

Fond-Zombi « dormait » au fond d'elle ; le village n'agit pas encore, il attend sous la surface agitée de la réception, prêt à remonter.

› *« Texte 5 · Exercices de grammaire » : « Seize gestes de grammaire » sur le passage de la réception, à vérifier seul.*
dossiers/schwarz-bart/exercices-de-grammaire/texte-5/index

L'ESSENTIEL

Sourire à la ronde : à Belle-Feuille, le service se porte comme une livrée

Aux réceptions du dimanche chez les Desaragne, le texte ne décrit ni tablier ni uniforme. La tenue de Télumée est faite de gestes : servir, desservir, sourire, s'effacer d'un pas. Le paragraphe montre ce que cette tenue protège, et ce qu'elle coûte.



Télumée entre avec les sorbets : autour de la table, les convives guettent le moindre manquement.

LE passage exact. Un dimanche à Belle-Feuille, les invités regrettent les temps « où toutes choses étaient à leur place et le nègre à son rang » (§ 247). Télumée fait le service. Le paragraphe tient d'une seule coulée, mais il change de regard : d'abord celui des convives sur la servante, puis celui de la servante sur ce qu'elle fait d'elle-même.

Une table qui guette. « Les convives semblaient à l'affût du moindre manquement dans le service. » Le mot de chasse dit tout : la réception n'attend pas un plat, elle attend une faute. Quand la faute vient, la consolation tombe dans une langue d'enfant : « pas pleurer ma fille, pas pleurer ». Les invités habillent Télumée d'un rôle avant qu'elle ait parlé, celui de l'apprentie qu'on gronde gentiment.

La tenue de service. La réponse de Télumée est une suite de verbes : « Et je servais et desservais, souriais à la ronde, manœuvrais, esquissais un pas sur la droite, la gauche ». Le sourire est rangé entre deux gestes de table. Il ne dit pas une joie ; il fait partie du travail, comme le pas de côté qui évite un bras. L'expression « à la ronde » le distribue à tous sans le donner à personne. Voilà la livrée de Belle-Feuille : un visage aimable et un corps qui ne heurte rien.

Le risque d'y disparaître. La phrase des desserts glisse alors : « sorbets à devenir soi-même sorbet ». À force de tourner la crème, la servante risque de se confondre avec ce qu'elle sert. Le texte nomme ce danger au moment où la virtuosité est la plus grande.

Ce que la tenue couvre. Le dessous apparaît enfin : « je battais en mon cœur un tambour d'exception ». Ce tambour ne joue pas un air de victoire. Il fait entendre « la possession, la soumission, la domination, le désespoir, le mépris », jusqu'à l'envie de se jeter du haut de la montagne. Sous le sourire, il n'y a pas une Télumée tranquille : il y a toutes les voix à la fois, et Fond-Zombi qui « dormait en moi comme au fond d'un grand lac ».

› *« Servir à Belle-Feuille, garder Fond-Zombi en soi » : la réception des Desaragne (§ 247) expliquée en trois mouvements et neuf prises.* dossiers/schwarz-bart/commentaires/texte-5

LA PREUVE

La preuve tient dans la place du verbe « souriais ». Il est encadré par « desservais » et « manœuvrais », deux gestes de travail, sans aucune marque d'émotion : ni adverbe, ni *je voulais*, ni *j'étais heureuse*. Retirez-le, la phrase reste une liste de tâches ; placez-le après le tambour, il deviendrait l'expression d'une joie intérieure. Sa position en fait une pièce du service. Comparez avec la table : les invités « s'exclamaient, se réjouissaient bruyamment » ; leurs émotions sont nommées. Celle de Télumée ne l'est jamais. La suite le confirme : tous ces gestes se font en « ne songeant qu'à me préserver ». Le participe donne le but de l'ensemble, sourire compris. Le visage aimable n'est donc pas un mensonge fait aux invités ; c'est un abri.

› *« Servir à Belle-Feuille, garder Fond-Zombi en soi · Animation du commentaire 5 » : la démonstration animée des neuf appuis du passage.*
dossiers/schwarz-bart/commentaires/animation-commentaire-5

LE GESTE

Le geste à retenir

Devant un personnage qui sourit, ne concluez ni qu'il est heureux ni qu'il ment. Cherchez où la phrase range ce sourire, à côté de quels verbes, et dans quel but. Ici, il est rangé parmi les tâches et sert un projet : « me préserver ». Faites l'essai à l'oral : citez la série entière, puis isolez le verbe et montrez ce que son voisinage lui fait dire. Un mot de sentiment, lu seul, trompe ; lu dans sa phrase, il révèle sa fonction. C'est vrai d'un sourire comme d'une larme ou d'un merci prononcé du bout des lèvres. On peut dire que le sourire de Télumée est une tenue de travail qui protège un dedans. On ne peut pas dire que ce dedans soit serein, ni que la tenue le libère : le tambour mêle la soumission et le désespoir, et la servante continue de servir tout au long de ces après-midi. Le paragraphe montre un abri tenu à grand effort, pas une victoire.

› *« Lire et ecrire avec les voix du roman » : neuf gestes, dont distinguer narratrice âgée, personnage et paroles rapportées avant d'interpréter.*
dossiers/schwarz-bart/methode/lire-et-ecrire-avec-les-voix-du-roman

L'ESSENTIEL

Votre enfant lit un roman où une servante amidonne les chemises de monsieur sans répondre

Un roman guadeloupéen de 1972 : jeune domestique, Télumée se tait quand sa patronne la méprise.

POUR SITUER

Pluie et vent sur Télumée Miracle a paru en 1972. Simone Schwarz-Bart y fait parler une femme âgée de Guadeloupe, qui raconte d'abord les femmes de sa lignée, puis sa propre vie. L'esclavage est aboli, mais l'ordre qu'il a fondé persiste : les Desaragne descendent d'un maître dont la cruauté se raconte encore. Télumée entre chez eux avec ce récit en tête : « c'était comme si je l'avais vu de mes propres yeux le Blanc des Blancs » (II, 4). Le roman est étudié dans l'objet « Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle », avec le parcours « Tisser les mémoires, habiter le monde ». Deux lieux le structurent : Fond-Zombi, le village où Télumée a grandi auprès de sa grand-mère, et les maisons ou les champs où elle va gagner sa vie.

› *« Pluie et vent sur Télumée Miracle en trois minutes » : le roman raconté par étapes, de la lignée au travail chez les Desaragne.*
dossiers/schwarz-bart/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes



Mardi, véranda de derrière : Télumée amidonne les chemises de monsieur pendant que la patronne discourt.

TÉLUMÉE raconte sa vie quand elle est devenue vieille. Dans la seconde partie du roman, elle doit se louer : la maladie de sa grand-mère a vidé les économies, et la seule place possible est Belle-Feuille, chez les Desaragne, la famille d'un ancien maître. Le dossier du site résume l'enjeu en une phrase : « Le texte oblige à distinguer ce qui se voit de ce qui se passe au-dedans. »

Ce qui se voit est simple. Chaque mardi, pendant qu'on amidonne les chemises de monsieur, Mme Desaragne parle. Elle répète que les nègres seraient des sauvages arrachés à la brousse. Télumée malaxe l'amidon et ne répond pas. Un parent qui entrerait dans la pièce verrait une servante docile, et une maîtresse qui a le dernier mot.

Ce qui se passe au-dedans, la narratrice le dit avec une image apprise enfant. Une vieille amie de sa grand-mère, man Cia, lui a recommandé d'être « un vrai tambour à deux faces ». Un tambour a une peau sur laquelle on frappe, et une autre, dessous, qui résonne sans être touchée. À Belle-Feuille, Télumée applique la leçon : « je lui abandonnais la première face afin qu'elle s'amuse, la patronne, qu'elle cogne dessus » (II, 4). La phrase se referme sur ce qui reste : « plus intacte il n'y a pas ».

Le mot compte plus que l'image. Le verbe « abandonnais » n'est pas *subissais* : Télumée décide de la part qu'elle laisse prendre. Son silence n'est pas une absence de réponse ; c'est une réponse qui refuse de se battre sur le terrain choisi par l'autre. La patronne croit parler à une servante ; elle ne parle qu'à une surface.

Le linge donne à la scène sa force. La parole méprisante tombe pendant un travail qui sert à faire bonne figure : des chemises empesées, prêtes à être portées. On peut le remarquer sans forcer le texte : l'allure du maître passe par les mains de celle qu'on insulte. Le roman ne commente pas ; il pose les deux choses côte à côte.

› *« Tisser les mémoires, habiter le monde » : au thème IV, « Servir chez les Blancs », cinq citations commentées, dont la première face abandonnée à la patronne.* dossiers/schwarz-bart/parcours/parcours-thematique

LA LIMITE

Ce que le silence ne règle pas

On peut dire que, chez Schwarz-Bart, se taire devant le mépris peut être un choix qui protège, et non un aveu de faiblesse : la phrase de Télumée a pour sujet « je », et pour verbe un acte. On ne peut pas dire que ce choix soit sans prix, ni qu'il vaille en toute circonstance. La première face reçoit vraiment les coups : la phrase dit « qu'elle cogne dessus », et cogner n'est pas effleurer. Le roman ne dit pas non plus ce que ce silence coûte à la longue : la narratrice âgée raconte, elle ne fait pas le compte, et la jeune femme d'alors ne le savait pas davantage. Il serait donc imprudent de faire de cette page une morale de la patience à recommander aux enfants, ou un éloge de l'endurance muette. La leçon de man Cia n'est pas une règle d'attente ; c'est une manière de choisir où l'on accepte d'être frappé, et de garder pour soi tout le reste, que personne ne viendra toucher.

› *« Dix sujets pour travailler la dissertation » : la liste des sujets, dont « Comment demeurer soi sous le regard des maîtres ? ».*
dossiers/schwarz-bart/dissertations/index

À TABLE

Pourquoi Télumée va-t-elle servir chez les Desaragne ? Parce que la maladie de sa grand-mère a vidé les économies, et qu'il ne reste pas d'autre place où se louer près de Fond-Zombi.

Que fait-elle quand sa patronne la méprise ? Elle continue de malaxer l'amidon et elle se tait, sans lui rendre un seul mot de ce qu'elle entend.

Ce silence est-il une soumission ? Le roman répond non. Elle dit « abandonnais » : elle cède une face, elle ne la perd pas. C'est elle qui choisit ce qu'elle cède à la patronne.



Une chemise de monsieur, empesée, raide sur la corde : l'allure du maître sort de ses mains.

D'où vient l'image du tambour ? D'une vieille femme qui vit dans les bois au-dessus de Fond-Zombi, man Cia, qui l'a confiée à l'enfant comme une consigne pour toute la vie.

Que protège la face du dessous ? Ce que Télumée a reçu des siens, une manière de se tenir que la patronne ne voit pas et ne peut pas atteindre.

Qui en sait le plus dans la pièce ? Télumée, qui connaît l'histoire des maîtres de la maison, alors que la patronne ignore tout d'elle et de son village.

Peut-on se taire sans se renier ? C'est la question que le roman laisse à la table ; demandez à votre enfant où passe, selon lui, la frontière.

› *« La banque de questions » : trente questions pour l'oral, dont celle qui relie « Le regard des maîtres » au sujet sur la manière de demeurer soi.*
dossiers/schwarz-bart/banque/banque-de-questions

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 24

L'ENQUÊTE

La robe de soie fait semblant d'un accord que personne n'a passé

Un soir, M. Desaragne entre dans la chambre de Télumée avec un cadeau. Le passage montre comment un objet, un sourire et une maxime déguisent une agression en arrangement, puis comment une voix calme fait tomber le déguisement.

La scène, que le site présente comme une tentative d'agression sexuelle, commence par une mise en scène. Le maître entre « tranquillement », referme la porte, s'adosse à la cloison. Puis vient l'objet : « Il avait à la main une robe de soie qu'il me jeta en souriant, comme si la chose eût été convenue entre nous » (§ 295). Tout est prévu pour qu'il n'y ait rien à dire. La robe tient le rôle d'un paiement, le sourire celui d'une politesse, et « comme si » avoue que l'accord n'existe que dans la tête de celui qui le suppose. La question est donc précise : comment le texte montre-t-il ce déguisement, et qu'est-ce qui le fait tomber ?

Un vêtement pour un contrat. Offrir une robe, c'est d'ordinaire parer quelqu'un. Ici la robe est jetée : elle ne se donne pas, elle se lance, comme un salaire avancé. La soie change de main pour acheter ce qui ne se vend pas. Le plus-que-parfait du subjonctif, « eût été convenue », place l'accord dans un passé qui n'a jamais eu lieu. Le maître habille l'agression d'un marché antérieur.

Une phrase pour se couvrir. Le second déguisement est verbal : « La misère est surprenante, c'est une tique qui vous saute dessus et vous suce jusqu'au dernier sang. » La phrase passe au présent général et au « vous » de tout le monde. Plus personne n'agit : c'est la misère qui saute, qui suce. Le commentaire du site le dit exactement : M. Desaragne « utilise la misère comme alibi pour naturaliser l'accès au corps de la domestique ».

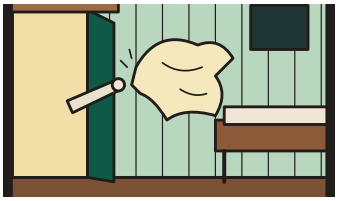
Une voix qui garde sa tenue. Télumée ne crie pas. Elle murmure, puis continue « sur le même ton calme et froid ». Elle garde la voix basse d'une servante qui ne doit pas réveiller la maison, et elle y loge une menace : « vous ne pourrez plus entrer dans la chambre des petites bonnes, car vous n'aurez plus de quoi ». Le pluriel « des petites bonnes » arrache le masque de l'exception : la visite est une habitude. Le futur décrit une conséquence, sans un mot grossier.

Le masque qui change. Le passage s'encadre de deux sourires. Au début, le maître jette la robe « en souriant ». À la fin : « Un petit sourire inquiet flottait sur son visage. » Même homme, même geste du visage ; mais le sourire a perdu son assurance. Il ne commande plus la scène, il cherche une contenance. Entre les deux, Télumée a fait « un geste de mes ongles » et l'homme « se rejeta en arrière l'air hagard ». Le déguisement tenait tant que personne ne le nommait ; il tombe quand la servante décrit, au futur, ce qui suivrait.

Ce que gagne Télumée. Elle ne gagne pas la robe, dont l'extrait ne dit plus rien. Elle reprend la définition de la scène : ce n'était pas un accord, c'était une effraction, et elle le fait comprendre « tout à coup » à celui qui croyait l'affaire réglée.

› *« Le regard des maîtres et la riposte de Télumée · Animation du commentaire 6 » : les appuis du passage montrés pas à pas.* dossiers/schwarz-bart/commentaires/animation-commentaire-6

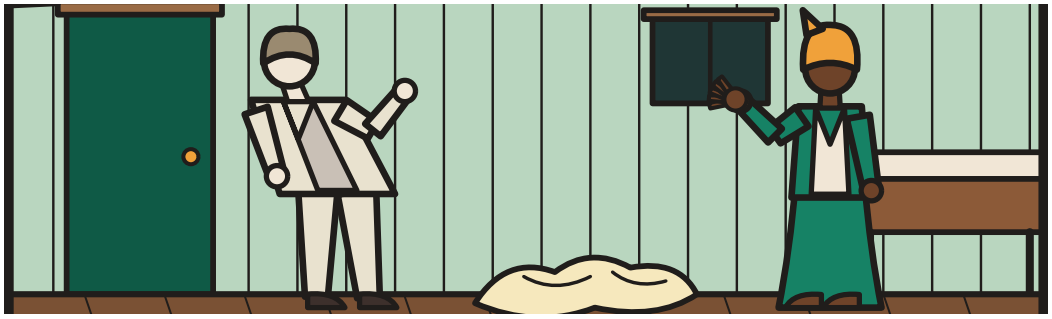
› *« Le regard des maîtres et la riposte de Télumée » : la scène de la chambre des petites bonnes (§ 295) en trois mouvements, de la nuit fermée au recul du maître.* dossiers/schwarz-bart/commentaires/texte-6



Au seuil de la porte qu'il referme, une main d'homme jette la robe de soie vers la couche, comme un marché conclu.



La main levée de Télumée, doigts tendus : un geste des ongles, et le maître recule.



La robe de soie gît entre eux : Télumée lève les ongles, le maître se rejette en arrière contre la cloison.

CE QUE LE RECUL DU MAÎTRE NE PROUVE PAS

On peut conclure que le passage démonte un déguisement précis : un cadeau, un sourire et une maxime sur la misère servent à présenter une agression comme un arrangement, et la voix de Télumée suffit à les faire tomber. On ne peut pas conclure que l'ordre de Belle-Feuille soit renversé. Le maître recule ; il reste le maître, et la domestique reste dans sa chambre de domestique. La dissertation du site sur le regard des maîtres pose la même borne : « le recul de l'agresseur ne supprime pas le rapport racial et social qui a rendu l'agression possible ».

Il faut aussi se garder de lire l'intérieur de M. Desaragne. Le texte donne « l'air hagard » et un « petit sourire inquiet », des signes extérieurs ; il ne dit ni honte ni remords. Enfin, le calme de Télumée n'est pas une absence de peur : la narratrice avoue qu'elle se croyait « à l'abri de pareilles attaques », et la surprise reste dans la phrase. Le sang-froid n'est pas un tempérament donné une fois pour toutes ; c'est une tenue reprise au moment même où l'attaque la défait. La page décrit une riposte réussie, elle n'en fait pas une règle.

› *« Comment demeurer soi sous le regard des maîtres ? » : la dissertation modèle, qui rappelle que le recul de l'agresseur ne supprime pas le rapport de pouvoir.* dossiers/schwarz-bart/dissertations/sujet-6

SUR LE SITE

› *« Le regard des maîtres et la riposte de Télumée · Animation du commentaire 6 » : les appuis du passage montrés pas à pas.*
dossiers/schwarz-bart/commentaires/animation-commentaire-6

› *« Le regard des maîtres et la riposte de Télumée » : la scène de la chambre des petites bonnes (§ 295) en trois mouvements, de la nuit fermée au recul du maître.*
dossiers/schwarz-bart/commentaires/texte-6

› *« Comment demeurer soi sous le regard des maîtres ? » : la dissertation modèle, qui rappelle que le recul de l'agresseur ne supprime pas le rapport de pouvoir.*
dossiers/schwarz-bart/dissertations/sujet-6

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 25

LE DOSSIER

Pieds nus, l'allure d'un prince : au Bourg, Télumée voit sous la chemise défraîchie

Un dimanche au Bourg, Télumée regarde Amboise, aussi pauvrement vêtu qu'elle, et lui trouve une noblesse que rien n'affiche. Le passage confirme qu'une tenue ne fixe pas la valeur d'une personne ; il montre aussi qu'on dérobe parfois aux autres ce qui est vrai.

La scène se passe devant l'église, à la sortie de la messe. Olympe, l'une des travailleuses déplacées avec qui Télumée descend au Bourg, lance aux fidèles : « aimez-moi, pourrez pas m'acheter… haïssez-moi, pourrez pas me vendre » (§ 642). La formule pose une règle qui vaut pour toute la scène : on ne s'achète plus, ni par l'amour ni par la haine, ni par une robe de soie. Puis le regard de Télumée se pose sur Amboise : « Il allait pieds nus, comme moi, vêtu d'une chemise et d'un pantalon défraîchis ». Le texte prend le contrepied du cadeau du maître : un vêtement pauvre, et dessous une valeur que personne n'a payée.

La pauvreté commune. « Comme moi » place Amboise et Télumée dans la même condition. Les pieds nus et les vêtements défraîchis retirent tout signe de rang. Rien, dit le texte, « ne le distinguait du vieux nègre rouge que j'avais connu dans mon jeune temps ». Ce que l'on voit n'a pas changé.

Un regard qui voit aussi sous Télumée. Avant qu'elle le regarde, Amboise l'a regardée : « un regard indéfinissable où se mêlaient la raillerie, la crainte et peut-être le souvenir de ce que je fus, autrefois ». Trois affects, dont le dernier reste incertain : « peut-être » interdit de le fixer. Amboise ne réduit pas Télumée à la Déplacée qu'il a sous les yeux ; il cherche une autre femme sous celle-ci. Les deux personnages se lisent donc l'un l'autre sous la même pauvreté.

Le regard qui change. Le changement est chez celle qui regarde : « Mais je lui trouvais maintenant l'allure d'un prince ». « Mais » oppose la vision à l'habit ; « trouvais » assume un jugement personnel ; « maintenant » marque une transformation. Suit le détail : « le port de tête, le nez deux tuyaux d'orgue, le regard sombre et lointain d'un prince même ». La noblesse est faite de la tenue du corps, non du tissu. Cela confirme la chambre de Belle-Feuille : la valeur d'une personne ne passe ni par la soie qu'on lui jette ni par la toile usée qu'elle porte.

Le visage qu'on retient. Le passage ne s'arrête pas là, et c'est ici qu'il borne la lecture. Quand Amboise l'appelle, Télumée répond « par-dessus mon épaule, sans tourner la tête vers lui, afin qu'il ne vît pas mon nouveau visage » (§ 644). Cette fois, c'est elle qui cache. Elle ne cache pas un mensonge : elle cache une vérité, sans doute la trace laissée sur elle par les années de malheur. Elle se dit « toute honteuse à la pensée qu'un si beau nègre m'ait aimée ».

Deux usages de l'apparence. À Belle-Feuille, le maître se déguisait pour prendre. Au Bourg, Télumée se détourne pour ne pas être vue. Le geste ressemble à un masque, mais il ne sert pas la même cause : il protège une blessure. Et cette honte n'est pas tout à fait la sienne. Amboise lui-même dira plus tard que « des mains ennemies s'étaient emparées de notre âme » : le mépris des maîtres peut se loger jusque dans le regard qu'on porte sur soi.

› *« Amboise demande : « Que fais-tu de la vie ? » · Animation du commentaire 9 » : la démonstration animée du même passage.* dossiers/schwarz-bart/commentaires/animation-commentaire-9

› *« Amboise demande : « Que fais-tu de la vie ? » » : le parvis du Bourg en trois mouvements, du cri d'Olympe au prince reconnu sous les vêtements usés.* dossiers/schwarz-bart/commentaires/texte-9



Devant l'église du Bourg, Olympe crie vers les fidèles ; pieds nus, Amboise se tient droit comme un prince.

JUSQU'OÙ VA LA LEÇON DE LA CHEMISE DÉFRAÎCHIE ?

On peut aller jusqu'à dire que le roman refuse de mesurer quelqu'un à ses vêtements : la robe de soie n'achète rien, la chemise usée ne rabaisse pas. On ne peut pas aller jusqu'à dire que, chez Schwarz-Bart, l'apparence ne compte pas ou ment toujours. Le « nouveau visage » de Télumée dit vrai sur ce qu'elle a traversé, et c'est pourquoi elle le dérobe. La noblesse d'Amboise, de son côté, n'est vue que par elle : le texte écrit « je lui trouvais », non *il était*. C'est un jugement porté depuis un regard transformé, que le lecteur partage sans pouvoir le vérifier ailleurs. Le passage n'autorise pas non plus à conclure que l'appel d'Amboise répare quoi que ce soit : la réponse de Télumée, « c'est s'enfuir que je la vois », ferme l'échange. Le regard qui sait voir le prince sous la toile ne sait pas encore se poser sur soi-même. La lecture la plus juste tient donc deux choses ensemble : l'habit ne dit pas la valeur d'une personne, mais le visage peut dire ce qu'elle a souffert, et c'est cette vérité-là que Télumée refuse encore de montrer.

› *« Tisser les mémoires, habiter le monde » : au thème IV, la parole d'Amboise sur les « mains ennemies » et la haine de soi fabriquée.* dossiers/schwarz-bart/parcours/parcours-thematique



À la buvette, Amboise murmure dans le dos de Télumée ; elle répond par-dessus l'épaule, sans tourner la tête.



Pieds nus sur le parvis, sous la toile défraîchie : rien ne distingue Amboise, sauf l'allure.

SUR LE SITE

› *« Amboise demande : « Que fais-tu de la vie ? » · Animation du commentaire 9 » : la démonstration animée du même passage.*
dossiers/schwarz-bart/commentaires/animation-commentaire-9

› *« Amboise demande : « Que fais-tu de la vie ? » » : le parvis du Bourg en trois mouvements, du cri d'Olympe au prince reconnu sous les vêtements usés.*
dossiers/schwarz-bart/commentaires/texte-9

› *« Tisser les mémoires, habiter le monde » : au thème IV, la parole d'Amboise sur les « mains ennemies » et la haine de soi fabriquée.*
dossiers/schwarz-bart/parcours/parcours-thematique

REPÈRES

L'opinion d'abord

« Qui pense que » expose la croyance entière avant de la condamner ; la réfutation laisse voir ce qu'elle détruit, et le lecteur se reconnaît dans celui qui se trompe.

Le verdict tardif

« se trompe fort » arrive après l'énumération des armes, quand le lecteur a déjà vu le palais gardé ; la fin de phrase porte le poids du jugement.

La formalité

ce qui se fait pour la forme, selon l'ordre réglé d'une cérémonie ; la garde y devient un rite, que l'on accomplit parce qu'il doit être vu.



L'épouvantail fait peur de loin ; de près, le corbeau s'y pose.

L'épouvantail

un habit vide sur des bâtons, planté pour effrayer ; il fait peur de loin et cède de près, dès qu'on ose l'approcher.

Le tri à l'entrée

les « malhabiles » sont arrêtés, les « gens bien armés » passent ; la garde retient justement ceux qui ne menaçaient personne.

Le témoin de Mesmes

le manuscrit lit « mal-habillés » là où l'imprimé de 1577 lit « mal habiles » ; dans la première leçon, on refoule à la porte sur l'apparence du vêtement.

Le mot retourné

« gardes » désigne d'abord les protecteurs, puis les meurtriers des empereurs ; la répétition du même nom porte tout l'argument.

› *« LE FONDEMENT DE LA TYRANNIE » : le parcours commenté des §92 à §99, dont l'étape « Premier anneau de la chaîne : les armes ne sont qu'un épouvantail », avec une seconde traduction du §93.* dossiers/la-boetie/commentaires/voyageur-2

L'ESSENTIEL

Les hallebardes du palais font peur aux pauvres et ne sauvent pas l'empereur

Avant de dire ce qui tient vraiment le tyran, La Boétie démonte ce qui paraît le protéger : les armes, les rondes, les archers à la porte. Un seul paragraphe suffit pour que la garde passe du rang de rempart à celui de décor, puis de menace.



À la porte du palais, deux archers croisent leurs hallebardes : c'est l'homme mal habillé, mains vides, qu'ils refoulent.

LE passage exact. La Boétie ouvre la réfutation par l'opinion qu'il va détruire : « Qui pense que les hallebardes des gardes et la disposition du guet gardent les tyrans, à mon jugement se trompe fort. » (§93) Toute la croyance commune est déployée d'abord, avec ses fers et ses rondes. Le verdict tombe en fin de phrase, comme un coup porté après la revue.

Une garde pour la forme. L'auteur ne prétend pas que les gardes ne servent à rien. Il dit à quoi ils servent : les tyrans s'en aident « plus pour la formalité et pour l'épouvantail que par confiance en elles ». Deux noms, deux fonctions. La formalité appartient à la cérémonie : on la respecte parce qu'elle se fait. L'épouvantail est un vieil habit planté sur des bâtons, qui effraie par sa silhouette et ne résiste à rien. Le guet devient un vêtement du pouvoir, porté pour être vu.

Ce que la porte trie. La phrase suivante précise qui la silhouette arrête : « Les archers empêchent d'entrer dans les palais les malhabiles qui n'ont aucun moyen, non pas les gens bien armés qui peuvent tenter quelque entreprise. » Le manuscrit de Mesmes écrit même « les mal-habillés qui n'ont nul moyen ». À l'entrée, on juge sur la mine. Le pauvre est refoulé ; celui qui pourrait frapper passe.

Le mot qui change de camp. Reste le compte des empereurs romains. Moins ont été sauvés par leurs archers « qu'il n'y en a eu de tués par leurs gardes ». Le paragraphe s'était ouvert sur des gardes qui gardent ; il se ferme sur des gardes qui tuent. La protection visible a logé le danger au plus près du maître.

Où le texte s'arrête. Le paragraphe ne raconte aucun complot et n'explique pas encore qui tient le pays. Il vide une image de sa force. La réponse viendra plus loin, et elle déplacera le nom même de la garde : « Voilà ses archers, voilà ses gardes, voilà ses hallebardiers. » Ceux-là ne portent pas de hallebarde.

› *« Le ressort et la pyramide des complices » : l'explication des §92 à §99, dont la prise qui réduit les gardes et le guet à une formalité et à un épouvantail.* dossiers/la-boetie/commentaires/texte-9

LA PREUVE

La preuve tient dans un mot qui revient trois fois. D'abord « les hallebardes des gardes » nomme un métier ; « gardent les tyrans » lui prête une action ; « tués par leurs gardes » referme le paragraphe sur l'action contraire. Le lecteur suit le mot et le voit se retourner sans changer de forme : le protecteur devient le meurtrier sous le même nom.

On peut tester la lecture. Retirez « pour l'épouvantail » : les gardes redeviennent une force réelle, insuffisante. Retirez le compte des empereurs : il ne reste qu'une opinion contre une autre. Retirez la porte et ses « malhabiles » : on ignore qui l'appareil effraie. Les trois pièces font paraître l'équipement militaire pour ce qu'il est : une silhouette qui intimide les faibles et ne retient pas les forts.

› *« Discours de la servitude volontaire » : le §93 en trois états, traduction, imprimé de 1577 et manuscrit de Mesmes, où se lit la leçon « mal-habillés ».* dossiers/la-boetie/texte/discours-de-la-servitude-volontaire-texte-integral

LE GESTE

Le geste à retenir

Devant un signe de puissance, demandez ce qu'il arrête réellement et qui il laisse passer. Distinguez la fonction affichée d'un objet, protéger, de sa fonction effective, impressionner. En copie, citez « plus pour la formalité et pour l'épouvantail », puis le compte final des empereurs : la démonstration loge dans l'écart entre l'apparence et le résultat. Ajoutez la porte du palais, qui montre sur qui la peur agit. Trois temps suffisent : ce que l'objet promet, ce qu'il produit, à qui il profite.

On peut dire que La Boétie dénonce une sécurité de façade, qui intimide les faibles et ne retient pas les forts. On ne peut pas dire qu'il tienne les gardes pour inutiles : « Ils s'en aident », écrit-il. On ne peut pas dire non plus qu'il explique ici la tyrannie : ce paragraphe écarte une fausse cause et réserve la vraie pour la suite.

› *« Force armée ou chaîne des intérêts ? » : la dissertation dont une partie lit le guet comme « Une protection de façade ».* dossiers/la-boetie/dissertations/sujet-8

L'ESSENTIEL

Votre enfant lit l'histoire d'un peuple qui faillit pleurer Néron

La Boétie montre Rome prête à porter le deuil de Néron, puis élevant une colonne à César.

POUR SITUER

Le *Discours de la servitude volontaire* a été écrit vers 1548 par un auteur que Montaigne dit très jeune. Il n'a été imprimé qu'après la mort de La Boétie, en 1563 : un long fragment en 1574, puis le texte entier en 1577. Sa question de départ est simple : pourquoi tant d'hommes obéissent-ils à un seul, qui n'a de force que celle qu'ils lui donnent ? La réponse passe par l'habitude, le plaisir et l'intérêt. Les exemples viennent presque tous de l'Antiquité, de la Perse à Rome, et le ton est celui d'une parole adressée. Le passage de Néron et de César appartient au second de ces moyens : il en montre l'effet le plus amer, puisque le peuple reste attaché à ses maîtres jusque dans leur mort.

› *« De quoi parle le Discours de la servitude volontaire ? » : la question, la réponse et les trois causes, avec les dates d'écriture et d'impression.* dossiers/la-boetie/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes



Sur le forum, les Romains arrachent les bancs de la place et les entassent à l'envi pour César.

LE passage commence par un étonnement. Néron est le nom le plus haï de l'histoire romaine ; personne, écrit La Boétie, ne l'entend sans trembler. Pourtant, à sa mort, le peuple romain eut un tel déplaisir, « se souvenant de ses jeux et de ses festins, qu'il fut sur le point d'en porter le deuil » (§76). Le souvenir des fêtes a recouvert celui des crimes. Le maître cruel a laissé derrière lui l'image d'un pourvoyeur généreux. La Boétie ne l'invente pas : il le tient de Tacite, qu'il dit « digne de foi ».

Le second exemple trouble davantage, parce qu'il ne concerne pas un monstre. Jules César passait pour humain, et La Boétie ne le conteste pas. Il retourne la qualité : les Romains n'ont en lui « rien trouvé qui vaille que son humanité », et c'est « cette douceur venimeuse qui, pour le peuple romain, sucra la servitude ». La bonté n'est pas niée ; elle est jugée par son effet. Une domination aimable se supporte mieux qu'une domination brutale. C'est pour cela qu'elle dure.

Vient la scène des funérailles. Le peuple, qui avait « encore à la bouche ses banquets », « amoncela à l'envi les bancs de la place » pour brûler le corps, puis lui éleva « une colonne comme au Père du peuple, ainsi le portait le chapiteau ». Le titre gravé parle de famille ; ce qui s'était passé, c'était la fin des lois. La Boétie ajoute qu'on fit à César plus d'honneur qu'à homme du monde, « si ce n'est peut-être à ceux qui l'avaient tué ». La pointe désigne les meurtriers : eux, selon lui, auraient mérité la colonne.

Ce que votre enfant apprend ici, c'est à lire un hommage public comme un document. Un peuple ne pleure pas toujours ce qu'il a perdu ; il pleure parfois ce qu'on lui donnait pendant qu'il perdait le reste. Le festin, la douceur, le surnom affectueux forment un vêtement aimable posé sur un pouvoir sans limite. L'élève doit apprendre à regarder dessous sans nier que le vêtement existe.

› *« Les jeux, les théâtres, les appâts » : l'explication du plaisir offert par les tyrans, qui ouvre sur le deuil de Néron et la douceur de César.* dossiers/la-boetie/commentaires/texte-8

LA LIMITE

Ce que le passage laisse ouvert

On peut dire que La Boétie apprend à se méfier d'une bienveillance qui rend la dépendance agréable. On ne peut pas dire qu'il condamne la douceur en elle-même, ni qu'il préfère les maîtres cruels : il vise l'usage politique d'une qualité, quand elle fait oublier ce qu'on a perdu. Le texte laisse aussi une question en suspens. Faut-il mépriser ce peuple qui pleure ? La Boétie le juge durement, le traite de populaire facile à prendre, mais il s'appuie sur Tacite et rapporte d'abord un fait. Il ne dit pas non plus ce qu'il aurait fallu faire de la douceur de César : la refuser, s'en servir, ou seulement la regarder pour ce qu'elle était. Il ne dit pas davantage comment un peuple nourri de fêtes apprendrait à voir ce qu'il perd. À table, la discussion peut partir de là : de quoi se souvient-on quand on regrette quelqu'un, et qu'oublie-t-on pour pouvoir le regretter ?

› *« Pourquoi cette servitude est-elle dite volontaire ? » : le seuil qui part de la question du paragraphe 4 et montre que le public fournit le tour.* dossiers/la-boetie/seuil/seuil-1-pourquoi-volontaire

À TABLE

Pourquoi le peuple romain faillit-il porter le deuil de Néron ? Il se souvenait de ses jeux et de ses festins plus que de ses crimes, et le plaisir reçu avait effacé le reste.

Qu'est-ce qu'une « douceur venimeuse » ? Une bonté véritable dont l'effet est de rendre la servitude agréable, donc durable : le poison passe parce qu'il est sucré.

César était-il cruel ? Le texte ne le dit pas. Il le juge sur ce que sa bonté a permis : le congé donné aux lois et à la liberté.



Pour Néron, la table des festins faillit prendre le deuil : on regrettait les jeux, non le maître.

Que fit le peuple aux funérailles ? Il entassa à qui mieux mieux les bancs de la place pour brûler le corps, puis dressa une colonne à sa mémoire.

Que portait le chapiteau ?
« Père du peuple »
un nom de famille donné à celui qui avait mis fin à la liberté de la république.

À qui La Boétie aurait-il réservé cet honneur ? Peut-être à ceux qui avaient tué César : il le glisse en fin de phrase, sans le développer, après avoir dit que César avait congédié les lois.

Un hommage public prouve-t-il qu'un dirigeant fut bon ? Non. Il prouve d'abord ce que les gens ont reçu de lui, et ce dont ils ont choisi de se souvenir ; le reste demande une enquête.

› *« Les divertissements suffisent-ils ? » : la dissertation qui oppose le festin où l'on bénit Tibère et Néron au silence du lendemain.* dossiers/la-boetie/dissertations/sujet-7

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 28

L'ENQUÊTE

Crapauds, fleurs de lys, ampoule : l'éloge des rois de France garde la comparaison

Après les fables que les peuples anciens ont crues sur leurs maîtres, La Boétie en vient aux emblèmes de la monarchie française. Il les salue. Reste à savoir si le salut efface le rapprochement qu'il vient de faire, ou s'il le couvre.

Le passage commence là où le lecteur attend une exception. La Boétie passe des légendes antiques à la France sans changer de ton : « Les nôtres semèrent en France je ne sais quoi de tel : des crapauds, des fleurs de lys, l'ampoule et l'oriflamme. » (§88) Les armoiries anciennes, la fleur royale, l'huile du sacre et la bannière de guerre entrent dans la série par deux mots, « de tel ». La question est donc précise : l'éloge des rois qui suit annule-t-il la comparaison, ou l'habille-t-il d'une politesse ?

La comparaison est faite. La tournure « je ne sais quoi de tel » ne nie rien. Elle rapproche, avec une imprécision feinte, les récits français des récits antiques. Le verbe « semèrent » dit une fabrication : on a mis en terre ce qui paraît ensuite pousser tout seul. L'équivalence est posée avant le moindre compliment.

La précaution vient après. « Ce que, pour ma part, quoi qu'il en soit, je ne veux pas encore mécroire ». Chaque mot retient. D'abord « pour ma part » réduit le jugement à l'auteur. Ensuite « quoi qu'il en soit » met de côté la vérité de l'affaire. Enfin « encore » date la confiance : on ne refuse pas de douter, on refuse de douter pour l'instant.

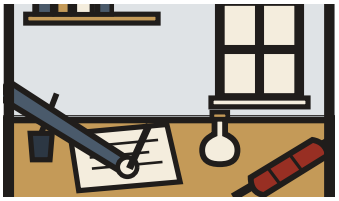
L'éloge est conditionnel. La raison donnée tient à l'expérience : nous avons eu « des rois si bons dans la paix, si vaillants dans la guerre ». La conclusion reste au mode de l'apparence : « il semble bien qu'ils ont été non pas faits comme les autres par la nature, mais choisis par le Dieu tout-puissant ». L'élection divine est déduite de la conduite. Si la conduite change, le raisonnement ne tient plus. On remarquera aussi l'ordre : « encore qu'ils naissent rois ». La naissance, qui fonde d'ordinaire le titre, est mise en concession ; c'est la valeur des princes qui porte le compliment.

Les légendes confiées aux poètes. La Boétie refuse ensuite d'examiner ces récits de trop près, « pour ne pas ôter ce beau champ où pourra fort bien s'exprimer notre poésie française » (§89). Il parle des « beaux contes du roi Clovis » que Ronsard mettra dans sa *Franciade*. Un conte n'est pas un mensonge déclaré ; ce n'est pas non plus de l'histoire. Le mot range l'ampoule et l'oriflamme parmi les belles matières. Les modèles convoqués vont dans le même sens : Ronsard traitera l'oriflamme comme les Romains leurs « ancilia, boucliers jetés du ciel en bas », et l'ampoule comme les Athéniens « leur panier d'Érichthonios ». Les reliques françaises sont comparées à des reliques païennes que plus personne ne tient pour vraies.

Le retour au fil. Puis l'auteur annonce qu'il reprend son propos, comme s'il s'en était écarté sans le vouloir. La digression se désigne elle-même. La phrase qui suit tire la loi générale : les tyrans ont toujours voulu accoutumer le peuple « non pas seulement à l'obéissance et à la servitude, mais encore à la dévotion ». L'éloge des rois de France se trouve ainsi encadré par deux phrases sur la fabrique de la croyance. Le compliment est complet dans sa forme ; sa place dans le raisonnement dit autre chose.

› « Discours de la servitude volontaire » : les §88 à §91 en traduction, dans l'imprimé de 1577 et dans le manuscrit de Mesmes. dossiers/la-boetie/texte/discours-de-la-servitude-volontaire-texte-integral

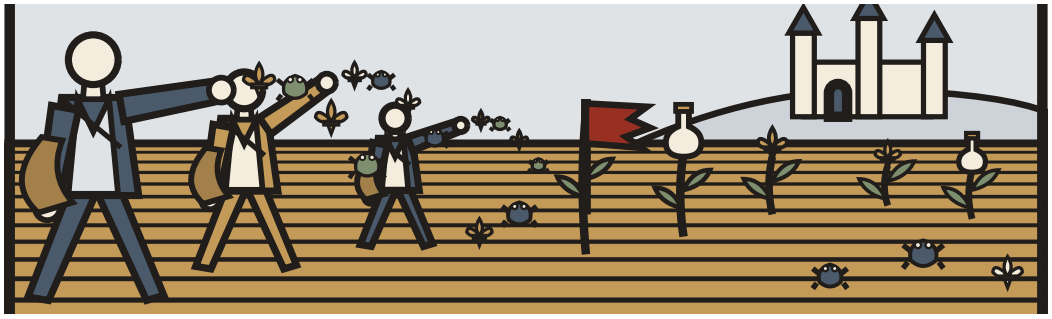
› « Discours de la servitude volontaire : vos questions, mes réponses » : la question sur les légendes royales des §88 à §91, loyalistes ou ironiques, et la lecture de Bonnefon. dossiers/la-boetie/banque/banque-de-questions



Sur la table du poète, l'ampoule et la bannière repliée attendent « ces beaux contes du roi Clovis ».



La main sème des lys et des crapauds : les emblèmes du royaume sont mis en terre comme des grains.



« Les nôtres semèrent » : les semeurs lancent crapauds et lys dans les sillons, et l'oriflamme sort de terre.

CE QUE LE PASSAGE NE PERMET PAS DE TRANCHER

On peut dire que l'éloge des rois de France ne supprime pas la comparaison : la phrase la pose avant le compliment, et la digression se referme sur la « dévotion » que les tyrans recherchent. On ne peut pas dire pour autant que La Boétie se moque du roi. Le texte permet l'ironie ; il ne l'impose pas. En 1922, l'éditeur Paul Bonnefon lisait dans ce passage un « souffle loyaliste ». La banque de questions du site présente les deux lectures, rappelle que celle de 1922 répond aux lectures militantes de son temps, et conclut : « La question ne peut être tranchée par le texte seul. »

Une copie honnête décrit donc le mécanisme sans décider de l'intention. Elle montre une phrase qui rapproche, une précaution qui date sa confiance, un éloge suspendu à la conduite des rois, des légendes rangées parmi les contes. Elle s'arrête là. Affirmer une raillerie cachée, c'est prêter à l'auteur un masque que la page ne montre pas ; affirmer une adhésion sans réserve, c'est effacer « encore » et « il semble ». Entre les deux, la formule juste reste descriptive : l'auteur loue les rois sans retirer la phrase qui range leurs emblèmes parmi les fables.

› « Montaigne a renoncé à publier le texte de son ami » : les mains par lesquelles le texte est passé, des copistes aux imprimeurs protestants, jusqu'au geste de Montaigne. la-boetie/montaigne-et-le-discours/index

SUR LE SITE

› « Discours de la servitude volontaire » : les §88 à §91 en traduction, dans l'imprimé de 1577 et dans le manuscrit de Mesmes.
dossiers/la-boetie/texte/discours-de-la-servitude-volontaire-texte-integral

› « Discours de la servitude volontaire : vos questions, mes réponses » : la question sur les légendes royales des §88 à §91, loyalistes ou ironiques, et la lecture de Bonnefon.
dossiers/la-boetie/banque/banque-de-questions

› « Montaigne a renoncé à publier le texte de son ami » : les mains par lesquelles le texte est passé, des copistes aux imprimeurs protestants, jusqu'au geste de Montaigne.
la-boetie/montaigne-et-le-discours/index

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 29

LE DOSSIER

Le manuscrit et l'imprimé de 1577 ne logent pas la réserve au même mot

La traduction moderne suit l'imprimé de 1577 ; le texte de référence est le manuscrit de Mesmes. Sur l'éloge des rois de France, les deux témoins divergent précisément là où la prudence de l'auteur se lit.

Au paragraphe 88, la note du texte intégral avertit : « L'imprimé de 1577 s'en écarte en 6 endroits de ce paragraphe ; la traduction ci-contre suit l'imprimé. » L'un de ces écarts touche le mot qui portait la réserve. L'imprimé écrit « je ne veux pas encores mescroire » ; le manuscrit, « je ne veus pas mescroire ». L'adverbe qui datait la confiance n'est donc que dans l'un des deux témoins. Faut-il en conclure que la prudence vient de l'imprimeur ?

Ce que le manuscrit garde. La réserve n'a pas disparu de Mesmes ; elle a changé de place. Le manuscrit justifie sa confiance ainsi : « nous ni nos ancestres n'avons eu jusques ici aucune occasion de l'avoir mescreu ». L'imprimé écrit « n'avons eu aucune occasion de l'avoir mescreu ». Ce que l'un met dans la volonté de l'auteur (encores), l'autre le met dans l'expérience des Français (jusques ici). Les deux bornent la confiance par le temps. La nuance n'est pas mince. Avec « encores », c'est l'auteur qui suspend son doute et pourrait le reprendre demain. Avec « jusques ici », ce sont les rois qui n'ont pas encore donné de raison de douter : la réserve passe du for intérieur de l'écrivain à l'histoire du royaume. Dans les deux cas, la confiance a un terme possible.

Une distance de plus dans Mesmes. Au paragraphe 90, l'imprimé promet que Ronsard fera parler de nos armes « aussi bien que dans la tour de Minerve ». Le manuscrit est plus précis : les Athéniens parlent « de leur olive qu'ils maintiennent estre ancore en la tour de Minerve ». Le verbe « maintiennent » signale une affirmation : la relique est rapportée comme une croyance des Athéniens, au moment même où elle sert de modèle aux légendes françaises.

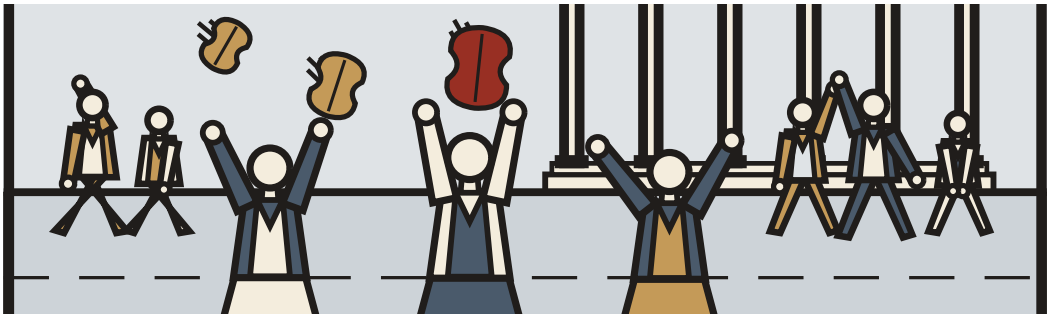
Les terres ou les traces. Au paragraphe 91, l'auteur se dirait outrageant de démentir nos livres. L'imprimé ajoute : « de courir ainsi sur les terres de nos poëtes » ; le manuscrit : « de courir ainsi sur les erres de nos poëtes ». Les terres sont un domaine où l'on entrerait en intrus. Les erres sont des traces, une piste que l'on remonterait. Dans un cas, l'auteur s'interdit un territoire ; dans l'autre, il renonce à pister les poètes jusqu'à la source de leurs récits.

Ce que la variante confirme. La lecture du paragraphe 88 tient dans les deux témoins. La concession commune, « comment qu'il en soit », figure dans l'un et dans l'autre, et chacun limite la confiance accordée aux emblèmes. Le manuscrit ajoute même une marque de distance que l'imprimé n'a pas.

Ce que la variante interdit. Elle borne aussi la démonstration. On ne peut pas faire porter tout le poids sur « encore », puisque le texte de référence ne l'a pas. Une explication qui cite la traduction doit savoir qu'elle cite l'imprimé, et le dire. Le même soin vaut pour la phrase de départ : l'imprimé écrit « des crapaux, des fleurs de lis, l'ampoule et l'oriflan », le manuscrit « des crapaus, des fleurdelis, l'ampoule et l'oriflamb ». Ici la graphie change, la liste ne change pas : la comparaison, elle, est commune aux deux témoins et ne dépend d'aucune leçon.

› « *Parcours thématique : Défendre et entretenir la liberté* » : le manuscrit de Mesmes pour texte de référence, l'imprimé de 1577 relevé comme témoin pour comparer les leçons.
dossiers/la-boetie/parcours/parcours-thematique

› « *Discours de la servitude volontaire* » : le texte intégral, chaque paragraphe en traduction, dans l'imprimé de 1577 et dans le manuscrit de Mesmes, avec la note qui compte les écarts.
dossiers/la-boetie/texte/discours-de-la-servitude-volontaire-texte-integral



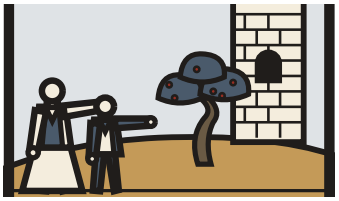
Devant le temple, les prêtres lèvent les bras vers les boucliers « du ciel en bas jettez » : la foule recule.

JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER ?

On peut dire que la réserve appartient au passage et non à un seul témoin : Mesmes et l'imprimé de 1577 bornent tous deux la confiance, l'un par « jusques ici », l'autre par « encores ». On ne peut pas dire qui a voulu quoi. À propos d'un autre écart, au paragraphe 93, la banque de questions du site juge l'interversion de deux mots « un accident fréquent de copie ». Rien ne permet d'attribuer « encores » à une main partisane, ni « jusques ici » à un repentir de l'auteur. La variante montre où se tient la réserve dans chaque texte ; elle ne dit pas l'intention qui l'y a placée. Elle ne tranche pas non plus entre loyauté et ironie : une réserve datée convient aussi bien à un sujet fidèle qui pèse ses mots qu'à un écrivain qui se ménage une sortie.

Pour une copie, la conséquence est pratique. On cite le manuscrit quand on veut l'auteur au plus près ; on signale l'imprimé quand on cite la traduction ; on ne fonde jamais une lecture de l'ironie sur un mot qui manque à l'un des deux témoins.

› « *Se servir du Discours dans une copie* » : la méthode qui demande de citer exactement, dans la graphie du manuscrit de Mesmes, avec le numéro de paragraphe. dossiers/la-boetie/methode/utiliser-le-discours-dans-une-copie



Deux Athéniens montrent l'olivier au pied de la tour : ils « maintiennent » qu'il y est encore, dit le manuscrit.



Le bouclier tombe du ciel dans les mains levées : Rome tient ses anciles pour un don des dieux.

SUR LE SITE

› « *Parcours thématique : Défendre et entretenir la liberté* » : le manuscrit de Mesmes pour texte de référence, l'imprimé de 1577 relevé comme témoin pour comparer les leçons.
dossiers/la-boetie/parcours/parcours-thematique

› « *Discours de la servitude volontaire* » : le texte intégral, chaque paragraphe en traduction, dans l'imprimé de 1577 et dans le manuscrit de Mesmes, avec la note qui compte les écarts.
dossiers/la-boetie/texte/discours-de-la-servitude-volontaire-texte-integral

› « *Se servir du Discours dans une copie* » : la méthode qui demande de citer exactement, dans la graphie du manuscrit de Mesmes, avec le numéro de paragraphe.
dossiers/la-boetie/methode/utiliser-le-discours-dans-une-copie

REPÈRES

L'ancienne croyance

le Soleil passait pour « un feu très pur » ; la tache est d'abord une impureté dans un éclat qu'on croyait sans défaut, et il faut lui trouver une explication honorable.

La date

« au commencement de ce siècle » désigne le XVIIe siècle, celui des premières lunettes, que le site date de Galilée, en 1610. Les « nouvelles planètes » sont les lunes de Jupiter, annoncées pour plus tard.

La mode

le mot appartient au vêtement et aux salons ; appliqué aux planètes, il fait de la découverte un engouement qui se porte.



La lunette trouve des taches sur le Soleil, qu'on croyait un feu très pur : il faut leur trouver un nom.

La hâte

« aussitôt » et « déjà » marquent un jugement qui devance l'examen ; le temps du regard manque, et la conclusion arrive avant la question.

La logique du costume

« nécessairement » tire une suite rigoureuse d'une prémisse fausse ; la déduction n'a pas vérifié son point de départ.

Le nom offert

les savants font « leur cour » aux princes ; nommer un astre devient une manière d'obtenir une protection, et la querelle porte sur le nom avant la chose.

La matière rendue

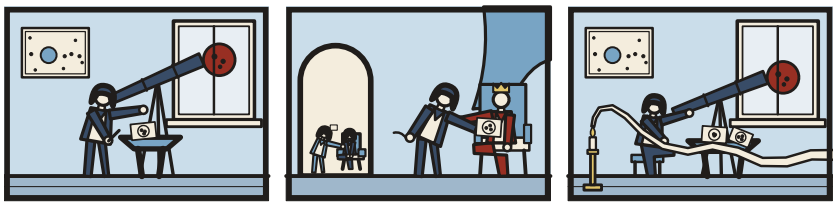
« des nuages, des fumées, des écumes » ; trois mots qui ôtent au phénomène toute dignité de planète et lui rendent son mouvement ; le pluriel dit une matière qui change sans cesse.

› *« Le cabinet des instruments » : la leçon de lexique sur la base, le préfixe, le suffixe, la famille de mots et la polysémie, à partir du machiniste et des machines de l'Opéra.*
dossiers/fontenelle/grammaire/le-lexique/index

L'ESSENTIEL

Les taches du Soleil prennent l'habit des planètes à la mode, puis le perdent

Au Quatrième soir, le philosophe raconte une méprise des savants. Des taches aperçues sur le Soleil ont été prises pour des planètes, parce que les planètes étaient à la mode. La science se trompe ici par goût du jour ; elle se corrige en regardant mieux.



Le savant braque sa lunette sur le Soleil et note les taches : on les croira aussitôt des planètes.

Le passage exact. Le voyage arrive au Soleil. On l'a longtemps cru « un feu très pur », jusqu'au jour où « on aperçut des taches sur sa surface » (IV, 6). La suite dit comment ces taches ont été reçues : comme on venait de découvrir d'autres astres, « les nouvelles planètes s'étaient mises à la mode, on jugea aussitôt que ces taches en étaient ».

Un jugement réglé par la mode. La phrase place les causes avant l'observation. Trois subordonnées entassent les raisons d'une époque : une découverte récente, des esprits occupés d'une seule idée, un engouement. Puis vient la principale, avec un adverbe qui dit tout : « aussitôt ». Personne n'a examiné les taches ; on leur a passé le costume du moment. Le mot « mode » vient du vêtement et du salon, non de l'astronomie : Fontenelle juge les savants avec le vocabulaire du monde.

Le costume complet. Un habit emprunté entraîne ses accessoires. Si ce sont des planètes, elles tournent, et elles « nous en cachaient nécessairement quelque partie, en tournant leur moitié obscure vers nous ». Le « nécessairement » est ironique. La conséquence est rigoureuse, mais elle repose sur une prémisse que nul n'a vérifiée : une erreur bien déduite reste une erreur.

De la mode à la cour. Le philosophe ajoute : « Déjà les savants faisaient leur cour de ces prétendues planètes aux princes de l'Europe. » L'adjectif « prétendues » retire l'habit au moment même où il le décrit. Le nom de l'astre devient un présent offert à un protecteur, et l'on se dispute déjà « à qui serait demeuré le maître des taches pour les nommer comme il eût voulu ». On baptise avant de connaître.

La chute. Au paragraphe suivant, le costume tombe d'une phrase : « ce n'étaient point des planètes, mais des nuages, des fumées, des écumes qui s'élèvent sur le Soleil ». Trois noms de matière légère remplacent un nom de prince. Le texte s'arrête pourtant avant toute certitude : il expose ensuite deux hypothèses sur les taches, l'or fondu ou les masses solides, sans trancher.

› *« Entretiens sur la pluralité des mondes » : le texte intégral, où le Quatrième soir passe de Mercure au Soleil et à ses taches.* dossiers/fontenelle/texte-integral

LA PREUVE

La preuve tient dans l'ordre de la phrase. Retirez la subordonnée de la mode : il reste une conjecture ordinaire, on voit des taches, on suppose des planètes. Fontenelle garde la cause sociale en tête et la conclusion en queue : le goût décide avant l'œil. Deux mots confirment ce montage. « Aussitôt » mesure l'absence d'examen ; « prétendues » signale, avant le démenti, que le narrateur parle après coup et sait déjà.

Le paragraphe suivant fournit la contre-épreuve. Les vraies taches sont décrites par ce qu'elles font : elles sont « tantôt en grande quantité, tantôt en petit nombre », elles se réunissent, se séparent, changent de teinte. L'observation patiente rend aux taches leur instabilité, que l'habit de planète, régulier et tournant, effaçait.

› *« Ce que le texte sait, suppose et corrige » : le tableau qui date chaque donnée du livre, et la frise où Galilée et la lunette arrivent en 1610.*
dossiers/fontenelle/sciences/index

LE GESTE

Le geste à retenir

Devant une explication qui triomphe vite, demandez ce qui la rendait désirable avant de demander si elle est vraie. Relevez les adverbes de hâte, « aussitôt », « déjà », et les adjectifs qui défont ce qu'ils accompagnent, comme « prétendues ». Cherchez enfin la phrase où la chose revient sous son vrai nom, et comparez les deux vocabulaires : ici, le titre de cour contre les mots de la cuisine et du ciel brumeux. L'écart entre eux mesure la méprise.

On peut dire que le passage montre une mode qui décide à la place de l'observation, et un nom de cour qui couvre une chose mal connue. On ne peut pas dire que Fontenelle condamne les savants ou l'imagination : la Marquise elle-même trouve juste que « les savants se réservent le ciel », et le philosophe propose ensuite deux hypothèses sur les taches, sans prétendre conclure.

› *« Lire un dialogue scientifique » : la méthode qui apprend à dire qui parle, avec quel degré de certitude, et ce que la réponse suivante fait de la phrase.*
dossiers/fontenelle/methode/lire-un-dialogue-scientifique

L'ESSENTIEL

Votre enfant découvre une Vénus galante de loin et hérissée de montagnes de près

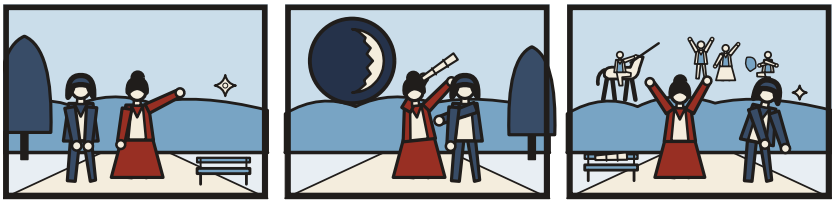
En 1686, Fontenelle fait visiter les planètes à une marquise ; Vénus change d'aspect quand on l'approche.

POUR SITUER

Les *Entretiens sur la pluralité des mondes* paraissent en 1686. Fontenelle y expose le système de Copernic, où la Terre tourne autour du Soleil, et la physique de Descartes, pour un public qui ne lit pas les traités savants. Le livre avance par soirées, d'un astre à l'autre.

Le site rappelle que presque tout ce que le philosophe sait du ciel vient de la lunette, et que les phases de Vénus, observées dès le début du XVIIe siècle, sont confirmées aujourd'hui. Les « habitants » de Vénus, eux, relèvent de la satire : galants sur Vénus, fous sur Mercure. Un détail pratique compte : en voie technologique, le programme retient les trois premiers soirs ; le Quatrième soir est hors programme pour cette voie.

› *« Présenter les Entretiens sur la pluralité des mondes à l'entretien » : la présentation soir par soir, dont le Quatrième, qui va de Vénus à Saturne.* dossiers/fontenelle/presentation/presentation-de-l-oeuvre



Dans le parc, la nuit, la Marquise montre l'étoile du berger, jolie et brillante, bas sur l'horizon.

LE livre suit plusieurs soirées dans le parc d'un château. Un philosophe, qui raconte, explique l'astronomie de son temps à une marquise qui n'a rien étudié et qui interroge sans relâche. Au début du Quatrième soir, la conversation reprend après une déception : la Marquise a rêvé des habitants des planètes, et ses songes ne lui ont montré que des figures semblables aux nôtres. On repart donc par Vénus.

La Marquise est ravie d'apprendre que la Terre, vue de Vénus, aurait la même taille que Vénus vue d'ici. Elle pourrait donc être là-bas « l'étoile du berger, et la mère des amours ». Ces noms, ajoute-t-elle, ne conviennent qu'à une planète « jolie, claire, brillante », qui ait « un air galant ». Le philosophe la prend au mot : « savez-vous ce qui rend Vénus si jolie de loin ? C'est qu'elle est fort affreuse de près. »

L'explication vient des lunettes d'approche. Elles montrent « un amas de montagnes beaucoup plus hautes que les nôtres, fort pointues ». Or ces pointes renvoient la lumière avec plus d'éclat qu'une surface unie. La beauté de Vénus n'est donc pas un mensonge : elle est produite par ce qui, de près, la rend laide. La Terre, plus plate et couverte de mers, « pourrait bien n'être pas si agréable à voir de loin ».

La Marquise ne renonce pas à la galanterie. Elle habille aussitôt les habitants de Vénus en héros de roman : un peuple « toujours amoureux, faisant des vers, aimant la musique, inventant tous les jours des fêtes, des danses et des tournois ». Le philosophe surenchérit en plaisantant : le menu peuple de Vénus serait fait « de Céladons et de Silvandres », noms de bergers amoureux des romans du temps.

Le passage joue donc deux fois avec l'apparence. La lunette déshabille la planète ; la conversation lui remet aussitôt un costume, mais en sachant que c'en est un. Le lecteur apprend à distinguer ce que l'on voit, ce que l'on explique et ce que l'on s'amuse à imaginer.

› *« Les Entretiens en trois minutes » : le livre en huit étapes, avec une frise des six soirs, dont le Quatrième, qui poursuit le voyage parmi les planètes.* dossiers/fontenelle/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

LA LIMITE

Ce que la page de Vénus laisse ouvert

On peut dire que le passage apprend à se méfier d'un éclat vu de loin et à demander d'où il vient. On ne peut pas dire que Fontenelle oppose la beauté à la vérité : la beauté de Vénus est expliquée, non dénoncée, puisque les montagnes affreuses de près font l'éclat admiré de loin. Le texte ne renonce pas non plus aux noms galants ni aux rêveries : il les garde comme un jeu partagé, à condition de ne pas les prendre pour des faits. Reste une question que le livre ne tranche pas : quand on a vu une planète de près, peut-on encore la regarder comme avant ? La Marquise répond par une fête imaginaire, le philosophe par une surenchère ; aucun des deux ne revient sur les montagnes pointues. Le lecteur peut répondre autrement, et c'est justement une bonne question à poser à table : savoir comment une chose brille lui ôte-t-il son charme, ou lui en donne-t-il un autre ?

› *« Le goût de la science » : le parcours en dix thèmes, dont « Imaginer, puis reconnaître ce que l'on imagine ».* dossiers/fontenelle/parcours/parcours-thematique

À TABLE

Pourquoi Vénus est-elle si brillante ? Parce que ses montagnes pointues renvoient fortement la lumière du Soleil ; c'est le relief, non une matière précieuse, qui fait l'éclat.

Ce qui est beau de loin est-il faux ? Non, l'éclat de Vénus est réel, mais il s'explique par un relief qu'on ne soupçonnait pas.

D'où vient le nom d'« étoile du berger » ? D'une habitude de regard : on nomme l'astre d'après l'effet qu'il produit sur nous, le soir, non d'après ce qu'il est.



Le berger lève la tête vers l'astre du soir : l'étoile du berger porte le nom de ceux qui la regardent.

Quel instrument change l'image ? La lunette d'approche, qui rapproche ce que l'œil seul voyait comme un point lumineux et y fait paraître des montagnes.

La Terre serait-elle belle vue de loin ? Peut-être moins : unie et couverte de mers, elle renverrait moins de lumière. Notre planète n'est pas la plus jolie du voisinage.

Pourquoi la Marquise imagine-t-elle des danses et des tournois ? Parce qu'elle prolonge le nom galant de la planète ; elle lui prête des habitants assortis.

Le philosophe se moque-t-il d'elle ? Il joue avec elle : il surenchérit, mais l'exagération même de sa plaisanterie montre qu'il s'agit d'un costume, non d'une observation.

› *« La banque de questions » : soixante questions en six familles, de « Situer » aux autres opérations de lecture, avec un profil « Parents » pour poser les siennes.* dossiers/fontenelle/banque/banque-de-questions

L'ENQUÊTE

Entre 1686 et 1703, les cordes sortent de la loi du mouvement

Le texte que lisent les élèves n'est pas celui de 1686. Dans la comparaison de l'Opéra, au Premier soir, une phrase sur le mouvement des corps a changé d'une édition à l'autre. Nous avons lu les éditions anciennes sur leurs images numérisées : la retouche se date et se mesure.

Au Premier soir, la nature est comparée à l'Opéra, puis vient la règle des modernes. Dans le texte d'aujourd'hui, on ne croit plus qu'un corps se remue « s'il n'est tiré, ou plutôt poussé par un autre corps » (I, 3). Or l'édition de 1686, imprimée à Lyon chez Amaulry (Gallica, bpt6k8706893k, p. 24), ne dit pas cela. Elle écrit : « s'il n'est poussé par un autre corps, & en quelque façon tiré par des cordes ».

L'édition de Paris, chez Brunet, qui se donne pour la « 5e édition » et paraît en 1703 du vivant de l'auteur (bpt6k1911785f, p. 15-18), porte déjà la leçon nouvelle : « s'il n'est tiré, ou plûtost poussé par un autre corps ». L'édition de Londres de 1714 (bpt6k62425857) donne la même. Entre les deux états, quelque chose a reculé : la traction.

Ce qui a bougé. Trois changements se superposent. L'ordre s'inverse : en 1686, « poussé » vient d'abord et « tiré » ensuite ; en 1703, « tiré » ouvre la phrase et « poussé » la ferme. La réserve change de place : « en quelque façon » admettait la traction à demi ; « ou plûtost » la corrige. Enfin le complément disparaît : « par des cordes » sort de la loi. Le mot qui reste, « tiré », n'est plus qu'un premier jet aussitôt repris.

Deux physiques derrière le décor. La phrase de 1686 mêlait deux manières de mouvoir. L'une pousse : un corps en heurte un autre, par contact, et lui transmet son mouvement. C'est l'impulsion, principe de la physique de Descartes. L'autre tire : la corde du machiniste hisse Phaéton pendant qu'un contrepoids descend. En 1686, la loi générale gardait quelque chose du théâtre. En 1703, elle n'en garde plus que le souvenir dans un mot corrigé : le dernier mot revient au corps qui pousse.

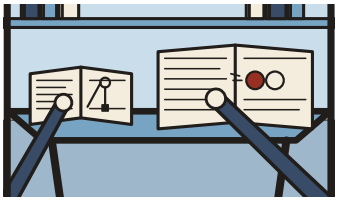
Ce que le décor conserve. La retouche ne touche pas la scène elle-même. Dans le texte des élèves, Phaéton monte « parce qu'il est tiré par des cordes » : l'image du théâtre tire, la loi de la nature pousse. Fontenelle sépare donc ce qui se montre au spectateur et ce qui se dit de la nature. Le décor peut garder ses cordes ; la physique les rend au machiniste.

Une autre retouche, une phrase qui n'a jamais bougé. Le même passage livre une seconde variante. En 1686, le spectateur ne voit pas « les Theatres tout-à-fait comme ils sont » ; en 1703, il ne voit pas « le Theatre tout-à-fait comme il est ». Le pluriel général devient une scène unique. En revanche, « que quelque Machiniste caché dans le Parterre » se lit dans tous les témoins collationnés, de 1686 à l'édition Leroy de 1800 : l'homme qui cherche les cordes n'a jamais changé de place.

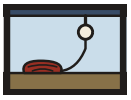
La date. La retouche est faite au plus tard en 1703. Les *Principes* de Newton, qui expliquent le mouvement des planètes par la gravitation, paraissent en 1687 ; l'attraction ne devient que bien plus tard un débat public en France. La phrase de Fontenelle va dans l'autre sens : elle ne cède rien à ce qui tire, elle donne raison à ce qui pousse.

› « *Chercher les cordes de l'Opéra* » : la comparaison suivie pas à pas, des yeux mauvais au poids qui fait monter Phaéton. dossiers/fontenelle/seuil/seuil-2-chercher-les-cordes-de-l-opera

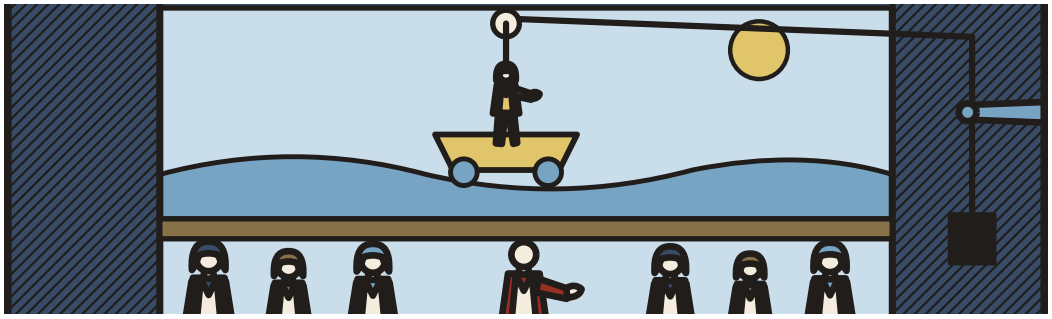
› « *L'Opéra : les cordes cachées de la nature* » : l'explication du passage, et ses références de lecture qui distinguent les éditions de 1686 et 1703, la lecture de Bayle et l'hypothèse cartésienne. dossiers/fontenelle/commentaires/texte-4



Lyon 1686 et Paris 1703, ouverts au même passage : d'un livre à l'autre, les cordes cèdent la place au choc.



La corde lovée sous la poulie vide : après 1703, la loi du mouvement se passe des cordes.



Phaéton monte parce qu'une corde passe sur la poulie : seul le machiniste du parterre en connaît le chemin.

CE QUE DEUX MOTS DÉPLACÉS NE DISENT PAS ENCORE

On peut dire que la loi de l'Opéra a changé entre 1686 et 1703, que la traction par des cordes en est sortie et que la poussée par un autre corps a reçu le dernier mot. Ces faits se lisent sur les pages de trois éditions anciennes, dont les cotes sont données plus haut, et le texte des élèves en garde la trace dans sa locution « ou plutôt ».

On ne peut pas dire en quelle année exacte la phrase a changé, ni si elle a changé une seule fois. Les éditions parues entre 1687 et 1698 n'ont pas été vues : la retouche peut dater de 1687 comme de 1698. On ne peut pas dire non plus, à partir de cette seule phrase, que Fontenelle a voulu corriger sa physique. La collation établit un changement et sa direction ; elle ne livre pas la raison de l'auteur. Le site le rappelle à sa manière : il présente le rapprochement avec l'impulsion cartésienne comme une hypothèse de lecture, distincte du fait attesté. Une copie peut donc citer le texte des élèves, signaler la leçon de 1686 avec sa date, puis proposer l'hypothèse en la nommant comme telle. Elle ne doit pas écrire que Fontenelle *a corrigé une erreur* : rien ne dit qu'il tenait sa première phrase pour fausse.

› « *Une science révisable perd-elle sa séduction ?* » : la dissertation qui cite les deux retouches de l'Opéra et rappelle que la collation constate un changement sans en donner la raison. dossiers/fontenelle/dissertations/sujet-9

SUR LE SITE

› « *Chercher les cordes de l'Opéra* » : la comparaison suivie pas à pas, des yeux mauvais au poids qui fait monter Phaéton.
dossiers/fontenelle/seuil/seuil-2-chercher-les-cordes-de-l-opera

› « *L'Opéra : les cordes cachées de la nature* » : l'explication du passage, et ses références de lecture qui distinguent les éditions de 1686 et 1703, la lecture de Bayle et l'hypothèse cartésienne.
dossiers/fontenelle/commentaires/texte-4

› « *Une science révisable perd-elle sa séduction ?* » : la dissertation qui cite les deux retouches de l'Opéra et rappelle que la collation constate un changement sans en donner la raison.
dossiers/fontenelle/dissertations/sujet-9

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 33

LE DOSSIER

En mai 1686, un lecteur voyait déjà Descartes derrière les machines de l'Opéra

Pierre Bayle rend compte des Entretiens dès leur parution. Son article confirme les leçons de 1686 et montre comment un contemporain comprenait la comparaison de l'Opéra. Il ne prouve pas pour autant que la retouche soit une affaire de physique.

Bayle rédige les *Nouvelles de la République des Lettres*, imprimées à Amsterdam. Dans le numéro de mai 1686 (Gallica, bpt6k32205b, p. 486-487), il cite la comparaison de l'Opéra. Sa citation est un témoin indépendant de l'édition originale : on y lit « les Théatres tout à fait comme ils sont » et « que quelque Machiniste caché dans le parterre ». Le pluriel de 1686 est donc attesté deux fois, par l'édition de Lyon et par son premier lecteur.

Bayle ne s'arrête pas à la citation. Il juge l'idée « assurément fort juste depuis que les Cartésiens ont prouvé que Dieu remuë seul toute la matiére selon des loix méchaniques ». Pour lui, l'Opéra est une image cartésienne : rien ne bouge dans la nature sans une cause matérielle réglée.

Ce que le témoin apporte. Bayle montre que la lecture mécaniste n'est pas une invention d'aujourd'hui. Dès 1686, un lecteur savant rattache le décor de l'Opéra à Descartes, et il loue un livre « soûtenu d'un fond de Physique & d'Astronomie qui débroüille bien des choses dans le systême de M. Descartes ». La retouche de 1703, qui donne le dernier mot à la poussée, rend la phrase plus conforme à cette lecture.

L'objection. On peut répondre que Fontenelle retouchait aussi pour le style. La preuve est dans le même passage : le passage de « les Theatres tout-à-fait comme ils sont » à « le Theatre tout-à-fait comme il est » ne change rien à la physique. C'est un resserrement d'écrivain, qui fait d'une généralité une scène. Pourquoi la retouche de « poussé » et « tiré » serait-elle d'une autre nature ?

Trois raisons de la distinguer. D'abord, elle ne touche pas une image, mais une loi : la phrase énonce ce que l'on « croit » désormais du mouvement des corps. Ensuite, la locution « ou plûtost » est le vocabulaire de la rectification, non de l'ornement ; elle corrige un terme par un autre. Enfin, la retouche est sélective : dans le texte des élèves, les cordes ont quitté la loi, mais elles restent dans la scène de Phaéton. Un styliste qui voudrait seulement alléger les aurait ôtées partout ; elles demeurent là où le théâtre en a besoin.

Ce que le témoin ne peut pas dire. Bayle lit l'édition de 1686, qui porte encore la traction « en quelque façon ». Il n'a donc pas pu voir la retouche, et son article ne cite pas la phrase de la loi. Il atteste une lecture du livre, non une intention de l'auteur : il faut se garder de le citer comme s'il avait réclamé la correction.

Le bilan. L'objection du style est réelle, puisqu'une retouche de pure forme voisine avec l'autre. Elle n'efface pas la différence entre les deux. L'une change un nombre ; l'autre change la cause du mouvement. Le témoin de 1686 dit dans quel cadre cette cause était lue ; la retouche de 1703 met la phrase d'accord avec ce cadre.

› « *Ce que le texte sait, suppose et corrige* » : la frise qui place les retouches au plus tard en 1703 et les *Principes* de Newton en 1687. dossiers/fontenelle/sciences/index

› « *La machine éclaire-t-elle ou simplifie-t-elle ?* » : la dissertation où la variante de la loi du mouvement est signalée, avec l'hypothèse de l'impulsion présentée comme une hypothèse.
dossiers/fontenelle/dissertations/sujet-4



En mai 1686, Bayle rend compte du livre : le paquet des Nouvelles attend de partir pour l'imprimeur d'Amsterdam.

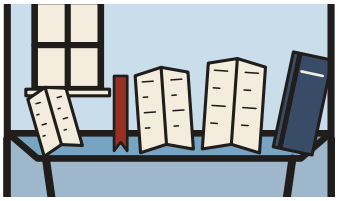
JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER ?

On peut dire que la retouche va vers la poussée cartésienne, qu'elle est faite au plus tard en 1703 et qu'un lecteur de 1686 lisait déjà l'Opéra en cartésien. On ne peut pas dire qu'elle réponde à Newton, ni qu'elle soit le fruit d'une décision de physique plutôt que d'une préférence d'écrivain. Les raisons de la distinguer d'une simple retouche de style rendent l'hypothèse solide ; elles ne la changent pas en preuve.

Trois bornes restent à lever. Les éditions de 1687 à 1698 n'ont pas été lues : si la nouvelle leçon figurait dès 1687, elle précéderait toute lecture des *Principes* et ne pourrait leur répondre. Pour l'édition de 1724, seule la leçon des théâtres a été vérifiée ; la phrase de la loi n'y a pas été vue. Enfin, il faudrait comparer avec le même soin les passages galants du livre : si Fontenelle les retouche autant, la science n'expliquerait plus seule ses corrections. Le *Journal des savants* de 1686 reste lui aussi à lire de près.

L'enquête s'arrête donc à un fait daté, une direction nette et un lecteur de 1686. C'est assez pour citer la variante en copie ; ce n'est pas assez pour écrire l'histoire des intentions de l'auteur.

› « *Titre : Les cordes retouchées* » : l'animation de la dissertation, dont l'argument III.b sur la phrase de l'Opéra qui ne se lit pas de la même manière dans les témoins de 1686 et dans le texte établi. dossiers/fontenelle/dissertations/animation-dissertation-4



Quatre éditions rangées par date, la dernière fermée ; le signet marque la place de celles qu'on n'a pas lues.



Le paquet des feuilles part par le canal : les Nouvelles de Bayle s'impriment à Amsterdam.

SUR LE SITE

› « *Ce que le texte sait, suppose et corrige* » : la frise qui place les retouches au plus tard en 1703 et les *Principes* de Newton en 1687.
dossiers/fontenelle/sciences/index

› « *La machine éclaire-t-elle ou simplifie-t-elle ?* » : la dissertation où la variante de la loi du mouvement est signalée, avec l'hypothèse de l'impulsion présentée comme une hypothèse.
dossiers/fontenelle/dissertations/sujet-4

› « *Titre : Les cordes retouchées* » : l'animation de la dissertation, dont l'argument III.b sur la phrase de l'Opéra qui ne se lit pas de la même manière dans les témoins de 1686 et dans le texte établi.
dossiers/fontenelle/dissertations/animation-dissertation-4

REPÈRES

Les habits de Vierge

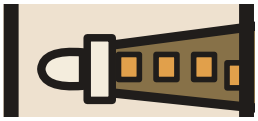
Zilia porte de nouveau les vêtements du temple. Ce sont eux qui attirent la foule et font d'elle, pour les visiteurs, une curiosité à regarder de près.

La figure

dans « l'examen de ma figure », le mot désigne toute l'apparence extérieure. La dame et le jeune homme inspectent Zilia comme on vérifie un objet rare.

La Pallas

selon la note de Graffigny, « Nom générique des Princesses ». Zilia accorde ce rang à une inconnue sur la seule foi de la richesse de sa robe.



Les plaques d'or cousues sur l'habit valent, aux yeux de Zilia, un titre de prince du sang.

L'Anqui

« Prince du Sang ». Au Pérou, l'or sur l'habit exige la permission de l'Inca ; à Paris, des plaques d'or suffisent à fabriquer le titre aux yeux de Zilia.

La retenue

Zilia se tait par respect pour le rang supposé. Le jeune homme, « enhardi » par cette réserve, prend son silence pour une permission.

Le rire

le jeune homme rit si fort que son visage se déforme. Ce que l'habit brillant cachait apparaît enfin : une familiarité sans règle.

La rougeur

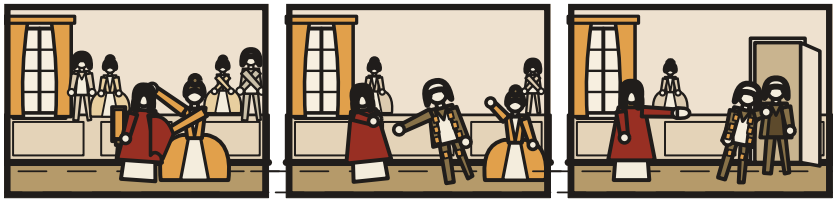
Déterville congédie le jeune homme « en rougissant » (§ 7). La honte change de camp : elle passe de l'étrangère examinée au Français qui la protège.

› *« Pourquoi les Lettres d'une Péruvienne ? » : la section « Une voix, pas toute la vérité » rappelle qu'au début, faute de connaître la langue, Zilia interprète mal certains gestes.* dossiers/graffigny/seuil/seuil-1-pourquoi-les-lettres-d-une-peruvienne

L'ESSENTIEL

Une Pallas, un Anqui : Zilia prend des étoffes pour des rangs

Dans la lettre 14, une dame inspecte l'habit de Zilia comme une curiosité, tandis que Zilia lit dans les habits français des titres péruviens. Les deux lectures se trompent, mais une seule autorise un geste sur le corps de l'autre.



Une dame fait lever Zilia, la fait tourner et soulève sa mante pour en toucher l'étoffe, sous les yeux du salon.

LE passage exact. Zilia a dû remettre ses vêtements du Pérou : « On m'a fait reprendre mes habits de Vierge » (lettre 14, § 1). On l'expose tout le jour dans une chambre pleine de monde. Une dame la découvre, rit, la fait lever et, « après m'avoir tournée et retournée autant de fois que sa vivacité le lui suggéra, après avoir touché tous les morceaux de mon habit avec une attention scrupuleuse », appelle un jeune homme pour reprendre « l'examen de ma figure ».

Deux lectures d'un même tissu. La dame traite l'habit de Zilia comme un objet : elle le manipule morceau par morceau. Zilia, elle, traite les habits français comme des signes : « la richesse des habits de la femme, me la faisant prendre pour une Pallas », et le jeune homme « tout couvert de plaques d'or » passe pour un Anqui. La note de Graffigny donne la règle qui guide ce jugement : « il fallait une permission de l'Inca pour porter de l'or sur les habits ». Au Pérou, l'or cousu sur l'étoffe est un titre accordé. Zilia raisonne juste, mais avec un code qui ne vaut plus dans la pièce où elle se trouve.

Ce que coûte l'erreur. Le rang supposé commande la conduite : « je n'osais m'opposer à leur volonté ». La déférence accordée à l'or laisse le champ libre au jeune homme, qui ose porter la main sur sa gorge. L'habit, pris pour une garantie, couvrait une absence de retenue.

Le retournement. Zilia le repousse alors avec « une surprise et une indignation qui lui firent connaître que j'étais mieux instruite que lui des lois de l'honnêteté ». Celle qu'on examinait comme une étrangère costumée connaît la loi ; l'homme couvert d'or l'ignore. Son rire achève le portrait : il rit si fort « que sa figure en était contrefaite ». L'étoffe brillait ; c'est le visage qui se déforme.

Où le texte s'arrête. À la fin de la lettre, Zilia parle encore de « la témérité du jeune Anqui ». Elle a jugé l'homme ; elle n'a pas encore défait le titre. Elle ignore toujours qu'à Paris l'or ne prouve aucune permission.

› *« Lettres d'une Péruvienne » : le texte intégral servi, où la lettre 14 se lit en entier, avec la note de Graffigny sur l'Anqui.* dossiers/graffigny/texte/lettres-d-une-peruvienne-texte-integral

LA PREUVE

La preuve tient dans l'enchaînement de trois verbes. « me la faisant prendre » : l'habit produit une identification. « je n'osais » : l'identification produit une conduite. « je le repoussai » : la conduite s'inverse quand le geste contredit le rang. Chaque étape dépend de la précédente, et toutes partent d'une étoffe.

On peut vérifier cette lecture en retirant la note sur l'Anqui. Le lecteur verrait seulement une jeune femme intimidée par du luxe. Avec la note, il comprend que Zilia applique une loi précise : l'or sur l'habit signale le sang royal. Son silence n'est donc pas de la timidité ; c'est du respect pour un titre qui n'existe pas. Il suffit alors d'un geste, sans aucune parole, pour défaire ce respect.

› *« Comprendre et comparer » : la dissertation montre Zilia lisant une scène française avec l'ordre social de son pays, quand elle prend une dame pour la Pallas.* dossiers/graffigny/dissertations/sujet-3

LE GESTE

Le geste à retenir

Quand un personnage lit un signe, cherchez trois choses : le code qu'il applique, l'autorité qui a donné sa valeur au signe, et ce que cette lecture rend possible. Ici, l'or vaut titre dans le code de Zilia, parce que l'Inca seul l'accorde ; ce titre lui impose le silence ; ce silence laisse passer le geste. Une erreur de lecture devient ainsi une situation de danger. Faites le même examen pour la dame : elle lit l'habit de Zilia comme une curiosité, sans y voir le vêtement d'une vierge consacrée.

On peut dire que la lettre 14 sépare la richesse d'un habit et la valeur de celui qui le porte. On ne peut pas dire que Zilia condamne déjà la noblesse française : elle mépriserait ces femmes, écrit-elle, « si je les connaissais mieux » (§ 3), ce qui suspend le verdict, et Déterville prend son parti contre le jeune homme. Le passage juge une conduite, pas une nation.

› *« Utiliser Zilia dans une copie » : le premier réglage part du procédé, une étrangère qui décrit nos usages sans savoir que ce sont des usages.* dossiers/graffigny/methode/utiliser-zilia-dans-une-copie

L'ESSENTIEL

Votre enfant lit une lettre où l'on passe la journée à s'habiller, puis à se faire louer

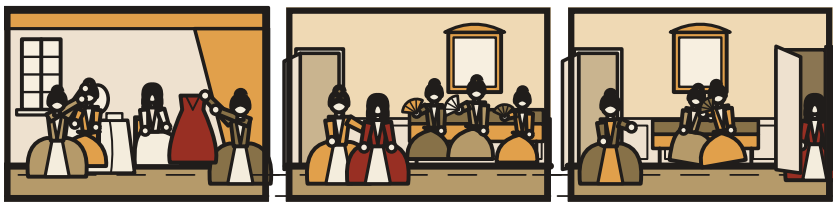
À Paris, Zilia partage ses journées entre la toilette et les visites, et note ce qu'on y loue.

POUR SITUER

Les *Lettres d'une Péruvienne* paraissent en 1747, puis dans une édition augmentée en 1752, qui compte quarante et une lettres. Zilia, jeune Péruvienne arrachée à son pays, est conduite en France par un officier, Déterville. Elle écrit à Aza, le prince qu'elle devait épouser, resté au loin. Le roman ne fait entendre qu'elle.

La lettre 32 arrive tard. Zilia retrace elle-même son trajet : à son arrivée, sans la langue, elle jugeait ce qu'elle voyait ; elle a ensuite vécu dans une maison religieuse, puis à la campagne. Elle découvre maintenant ce qu'on appelle le grand monde, avec Céline, devenue son amie, pour guide. Elle peut enfin poser des questions et comparer ce qu'on lui dit à ce qu'elle observe.

› *« De quoi parlent les Lettres d'une Péruvienne ? » : le roman raconté par étapes, dont « La France vue pour la première fois », où Zilia observe les vêtements, les conversations et les manières de vivre.*
dossiers/graffigny/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes



Le matin est au « travail pénible » de l'ajustement : on coiffe Céline, on déplie la robe de Zilia.

DANS la lettre 32, Zilia vit depuis quinze jours chez Céline, la sœur de Déterville, dans la maison du mari de celle-ci. Elle parle désormais français et décrit une journée en deux temps : « nous employons une partie de la journée au travail pénible de notre ajustement, et le reste à ce qu'on appelle rendre des devoirs » (lettre 32, § 3). L'ajustement, c'est la toilette. Rendre des devoirs, c'est enchaîner les visites.

Que se dit-on dans ces visites ? Zilia répond avec précision : on y échange « un tribut de louanges réciproques sur la beauté du visage et de la taille, sur l'excellence du goût et du choix des parures, et jamais sur les qualités de l'âme ». Le mot « tribut » fait de l'éloge une taxe que chacune paie et perçoit. La phrase s'achève sur un manque : ce qui n'est jamais loué.

Elle comprend ensuite pourquoi l'on se donne tant de peine. Cet hommage, « il faut nécessairement le recevoir en personne ». Il ne dure pas : « Dès que l'on disparaît, il prend une autre forme. » La dame qui sort sert aussitôt de « comparaison méprisante » pour vanter celle qui entre. La parure achète donc un compliment valable tant qu'on reste dans la pièce.

Zilia élargit le constat à la conversation entière. On dit du mal des absents, parfois même sans le penser : « Tel qui pense bien d'un absent, en médit pour n'être pas méprisé de ceux qui l'écoutent. » Puis vient une image qui choque souvent les élèves : certains Français ressemblent aux jouets de leur enfance, avec « la surface coloriée, un intérieur informe, un prix apparent, aucune valeur réelle ».

Pourtant la lettre ne condamne pas des personnes nées mauvaises. Zilia prévient Aza : « Ne crois pas pour cela, mon cher Aza, qu'en général les Français soient nés méchants ». Elle accuse une habitude collective : « l'exemple et la coutume sont les tyrans de leur conduite ». Le portrait vise un usage que chacun suit par crainte du ridicule.

› *« Faire entendre Lettres d'une Péruvienne à l'entretien » : la page revient sur la comparaison des Français avec des jouets dans la lettre XXXII et sur la portée de « dans la plupart d'entre eux ».*
dossiers/graffigny/presentation/presentation-de-l-oeuvre

LA LIMITE

Ce que la lettre ne tranche pas

On peut dire que la lettre 32 décrit un monde où une femme est jugée sur sa parure, louée en face et rabaissée dès qu'elle a passé la porte. On ne peut pas dire que Zilia méprise toutes les Parisiennes, ni qu'elle se tient à l'écart : elle écrit « nous » et passe elle-même ses matinées à l'ajustement. Sa sévérité porte sur un usage partagé, et elle la borne par une restriction, « dans la plupart d'entre eux les vices sont artificiels comme les vertus ». La plupart n'est pas tous, et la nuance est voulue ; et des vertus artificielles pourraient encore devenir vraies. Reste une question pour la table : peut-on critiquer un rituel que l'on accomplit chaque jour soi-même, et ce regard du dedans le rend-il plus juste ou moins libre ? Zilia n'est pas à l'abri du jeu qu'elle décrit : dès qu'elle quitte un salon, l'éloge qu'elle y a reçu peut se retourner contre elle aussi.

› *« Sources, bornes et droits » : la page signale la correction d'une note de lecture de la lettre XXXII, sur l'image des jouets peints dont l'intérieur demeure informe.* dossiers/graffigny/sources-bornes-droits

À TABLE

Que sont ces « devoirs » ? Faire en un jour le plus de visites possible, de maison en maison, pour donner et recevoir des compliments sur la toilette.

Sur quoi porte l'éloge ? Sur le visage, la taille, le goût et le choix des parures ; jamais sur les qualités de l'âme, que personne, dans ces visites, ne songe à louer.

Pourquoi faut-il être présente ? Parce que l'éloge se reçoit en personne et se retourne dès que l'on quitte la pièce : il ne se garde pas, il faut le renouveler.



La table de toilette ouvre la journée : l'ajustement passe avant toutes les visites.

Que devient la dame qui sort ? Un terme de comparaison, souvent méprisant, qui sert à vanter celle qui arrive à sa place dans la conversation.

Que disent les jouets ? Elle oppose ce qui se voit, la couleur et le prix, à ce qui reste dedans, informe et sans valeur réelle, que l'on ne regarde pas.

Zilia juge-t-elle les Français méchants ? Elle accuse plutôt l'exemple et la coutume, qui commandent leur conduite plus que leur caractère, et qui pourraient changer.

Zilia échappe-t-elle à ces usages ? Pas davantage, puisqu'elle écrit « nous » et fait les visites avec Céline, comme les autres femmes de son milieu.

› *« L'éducation des femmes » : la dissertation note que Zilia elle-même consacre à Paris une partie de ses journées au travail pénible de l'ajustement.*
dossiers/graffigny/dissertations/sujet-9

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 36

L'ENQUÊTE

Un autre habit, presque un autre être : la journée double des maisons qui se ruinent

La lettre 29 ne reproche pas aux Français de se parer. Elle montre une maison où la même personne change d'habit pour changer de condition, et où la dépense visible se paie dans une pièce que les invités ne voient pas.

Une question précise : pourquoi l'habit, qui au Pérou disait le rang, sert-il à Paris à masquer une ruine ? Zilia part de sa propre loi. Chez les Incas, les ornements sont réglés : « Nos lois, les plus sages qui aient été données aux hommes, permettent certaines décorations dans chaque état, qui caractérisent la naissance ou les richesses » (lettre 29, § 5). Une note de Graffigny en donne un exemple : les Curacas « avaient le privilège de porter le même habit que les Incas ». L'habit péruvien est un privilège accordé ; il dit vrai parce qu'une loi le délivre.

En France, l'habit promet. Le diagnostic tient en une phrase : « La vanité dominante des Français est celle de paraître opulents. » Le verbe compte plus que l'adjectif. On ne cherche pas à être riche, mais à le paraître, et l'on fait venir à grands frais « les parures éblouissantes dont ils sont couverts ». Zilia ajoute que l'on suit ce goût sans y penser : « Il faut paraître riche, c'est une mode, une habitude, on la suit ».

La cloison. Vient alors le tableau central : « l'indigence et le superflu ne sont séparés que par un appartement ». Le matin, dans le cabinet, on reçoit « un homme payé pour trouver les moyens de la concilier avec la fausse opulence ». Les comptes finissent par sacrifier le nécessaire. Puis, « après avoir pris un autre habit, un autre appartement et presque un autre être », on va jusqu'à se croire riche. Le changement de vêtement accompagne le passage d'une pièce à l'autre et d'une condition à une autre. L'habit ne couvre plus seulement le corps : il couvre la pièce du matin.

Ceux qui paient l'habit. La parure a aussi des payeurs que l'on ne voit pas dans le salon. Zilia entend « tous les jours avec indignation » de jeunes gens se vanter des manœuvres par lesquelles ils savent « tirer les superfluités dont ils se parent des mains de ceux qui ne travaillent que pour ne pas manquer du nécessaire ». Le verbe « se parent » rattache l'ornement au corps de celui qui le porte ; la fin de la phrase le rattache au travail d'un autre. L'habit cache donc deux choses : la gêne de son propriétaire et la peine de ceux qu'il ne paie pas.

Ceux qui n'y croient plus. Zilia note une fissure. Certains de ceux qui étalent le plus leur faste « n'osent pas toujours croire qu'ils en imposent ». Ils plaisantent alors sur leur propre indigence. L'apparence ne trompe même plus celui qui la porte ; elle tient par la coutume.

La politesse, habit du sentiment. La même lettre étend l'analyse aux relations. Ce qu'on appelle politesse consiste en « une infinité de paroles sans signification, d'égards sans estime et de soins sans affection ». La construction répète trois fois le même mouvement : une forme visible, puis la préposition « sans », puis le contenu absent. La politesse fonctionne comme le bel habit de l'après-midi : elle se porte à la place de ce qui manque.

Le point d'arrivée. Dans le code de Zilia, le signe suivait la chose : une loi accordait l'habit au rang. Dans la maison parisienne, le signe précède la chose et finit par la remplacer.

› *« Le superflu qui commande aux éléments » : l'explication de la lettre XXVIII, dont l'ouverture annonce que la lettre XXIX passe de l'admiration du spectacle à ses conditions matérielles.* dossiers/graffigny/commentaires/texte-7

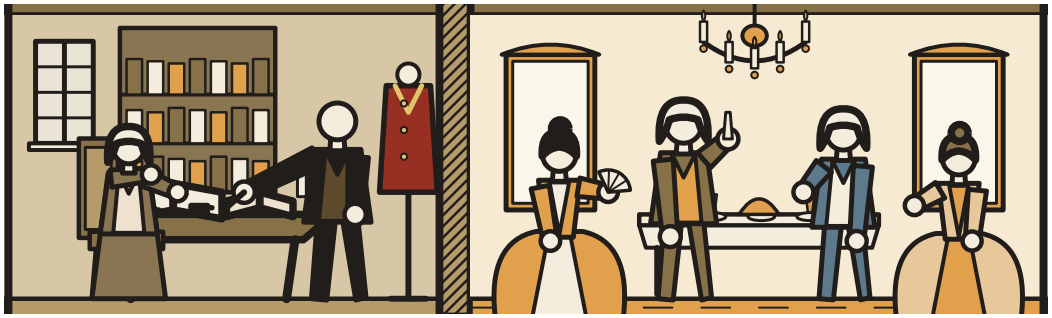
› *« Une cloison entre l'indigence et l'éclat » : l'explication de la lettre 29 en trois mouvements, de la dépense jugée par ses moyens à l'illusion entretenue.* dossiers/graffigny/commentaires/texte-8



« Après avoir pris un autre habit », le seigneur quitte la robe de chambre pour entrer au salon.



Chaque matin, au cabinet, la colonne des comptes décide de ce que l'on sacrifiera au superflu.



Un seul mur sépare le cabinet où l'on compte les dettes du salon où l'on dîne : l'habit brodé attend entre les deux.

CE QUE LA LETTRE NE CONDAMNE PAS

La lettre ne condamne pas l'ornement en lui-même. Zilia l'écrit : « Peut-être, mon cher Aza, ne trouverais-je rien de condamnable dans ces superfluités », si les Français avaient de quoi les payer. Le commentaire du site le formule nettement : « Zilia ne dit pas que tout plaisir ou tout bel objet est interdit. » Ce qu'elle blâme, c'est le superflu « qu'on ne peut soutenir sans manquer à l'humanité et à la justice ». Elle vise d'ailleurs ceux qui imitent plus riches qu'eux : « Les grands ont voulu les imiter, mais ils ne sont que les martyrs de cette religion. »

On ne peut pas non plus en tirer une théorie des inégalités. La fiche de la banque de questions le précise : la lettre « ne se prononce pas sur l'inégalité en général et blâme le sacrifice du nécessaire ». Enfin, Zilia ne condamne pas une nature : les Français, dit-elle, « pèchent plus communément faute d'avoir une idée juste des choses que faute de droiture ». On peut donc conclure que l'habit brillant cache, dans ces maisons, une ruine et ceux qui la paient ; on ne peut pas conclure que tout vêtement ment.

› *« Banque de questions » : la fiche « Zilia condamne-t-elle l'inégalité des fortunes ? » distingue la satire du paraître d'une thèse sur l'inégalité.* dossiers/graffigny/banque/banque-de-questions

SUR LE SITE

› *« Le superflu qui commande aux éléments » : l'explication de la lettre XXVIII, dont l'ouverture annonce que la lettre XXIX passe de l'admiration du spectacle à ses conditions matérielles.*
dossiers/graffigny/commentaires/texte-7

› *« Une cloison entre l'indigence et l'éclat » : l'explication de la lettre 29 en trois mouvements, de la dépense jugée par ses moyens à l'illusion entretenue.*
dossiers/graffigny/commentaires/texte-8

› *« Banque de questions » : la fiche « Zilia condamne-t-elle l'inégalité des fortunes ? » distingue la satire du paraître d'une thèse sur l'inégalité.*
dossiers/graffigny/banque/banque-de-questions

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 37

LE DOSSIER

Le premier soupçon : Zilia juge les dehors avant d'avoir les mots

Bien avant la lettre 29, Zilia soupçonnait déjà les Français de n'être pas ce qu'ils paraissent. Mais ce premier soupçon naît d'un regard sans langue, et la même lettre montre ce regard en train de se tromper.

Lettre 16 : Zilia ne parle pas encore français et doit rester dans la chambre de Madame, la mère de Déterville. Elle observe les visiteuses et se lasse vite, car « quand on ne peut faire usage que des yeux, ils sont bientôt satisfaits » (lettre 16, § 6). Ce qu'elle voit est d'abord uniforme : « Toutes les femmes se peignent le visage de la même couleur ». De cette surface, elle tire une hypothèse : « je soupçonne cette Nation de n'être point telle qu'elle paraît ; l'affectation me paraît son caractère dominant ».

Un soupçon qui confirme. Le vocabulaire de la lettre 16 annonce celui de la lettre 29. Zilia y parle déjà des démonstrations de zèle « dont on décore ici les moindres devoirs de la société ». Décorer des devoirs, c'est habiller une obligation en sentiment. Elle demande aussi comment « un peuple entier, dont les dehors sont si humains » peut aimer les spectacles de malheur. Le doute sur l'apparence est donc présent dès le temps où Zilia n'a que ses yeux.

Un regard qui se trompe. Le même paragraphe contient une erreur. Conduite au théâtre, Zilia voit des acteurs qui crient, un homme qui se tue, des femmes en pleurs. Elle conclut : « je crois qu'ici on ne célèbre que les insensés et les méchants ». Une note de Graffigny explique son point de départ : « Les Incas faisaient représenter des espèces de Comédies, dont les sujets étaient tirés des meilleures actions de leurs prédécesseurs. » Zilia juge la tragédie avec la règle du théâtre inca, qui ne montrait que des modèles. Son hypothèse suivante reste prudente : « peut-être a-t-on besoin ici de l'horreur du vice pour conduire à la vertu ».

Un regard qui distingue. Même sans la langue, Zilia ne met pas tout le monde ensemble. Elle précise aussitôt : « Les apparences sont plus variées dans les hommes. Quelques-uns ont l'air de penser ». Le soupçon garde des degrés ; il reste une hypothèse. Il naît aussi d'un échange de regards : « en excitant la curiosité des autres, j'amusais la mienne ». Zilia observe des gens qui l'observent. Chacun prend l'autre pour un spectacle, et personne ne peut encore vérifier ce qu'il voit.

Ce que Zilia dira plus tard. Dans la lettre 32, elle nomme elle-même la limite de ce premier regard : « je ne jugeais que sur les apparences ». La lettre 29 change de méthode : « j'ai pu faire des questions, on m'a répondu ». Le soupçon devient un constat parce qu'il s'appuie sur des réponses, et non plus sur des visages peints.

Ce que l'édition ajoute. Les deux lettres n'ont pas le même âge. La banque de questions du site l'établit : « Les lettres XXIX, XXX et XXXIV de 1752 n'ont pas de correspondant en 1747. » La lettre 16 n'est pas de celles-là : le soupçon date du roman de 1747, la critique du luxe s'y ajoute cinq ans plus tard.

› *« Écriture, mémoire et peuple » : la dissertation situe la lettre XVI à Paris, dans la maison de la mère de Déterville, au moment où les quipos s'épuisent.* dossiers/graffigny/dissertations/sujet-4

› *« Traduire le regard étranger » : la dissertation montre comment, dans la lettre XXXII, Zilia retrace la chronologie de son regard et reconnaît qu'elle ne jugeait que sur les apparences.* dossiers/graffigny/dissertations/sujet-1



Chez Madame, toutes les visiteuses ont le même visage peint ; Zilia, à l'écart, regarde qui la regarde.

JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER ?

On peut conclure que le roman installe tôt la méfiance envers les dehors : la lettre 16 la formule avant que Zilia sache lire, et la lettre 29 la confirme par des témoignages. On ne peut pas conclure que ce premier soupçon soit déjà un savoir. Il naît d'un regard qui juge des visages fardés sur leur seule surface, c'est-à-dire d'une apparence. La preuve se trouve dans la même lettre, où ce regard lit une tragédie comme l'éloge des méchants.

Une autre borne tient à l'édition. Puisque la lettre 29 n'existe qu'à partir de 1752, on ne peut pas lire la lettre 16 comme une préparation voulue de la critique du luxe : rien, dans la page, ne l'annonce. Le rapprochement est celui du lecteur de l'édition augmentée, qui trouve les deux lettres dans le même volume.

La lecture la plus juste tient ces éléments ensemble. La méfiance de Zilia est fondée, mais elle a dû apprendre à la vérifier. Le roman ne demande pas de croire l'étrangère sur parole. Il montre comment une intuition sur l'apparence devient un jugement que l'on peut défendre.

› *« Banque de questions » : la fiche « Qu'ajoute Graffigny à son roman en 1752 ? » compare les témoins de 1747 et de 1752 : les lettres XXIX, XXX et XXXIV n'y ont pas de correspondant en 1747.* dossiers/graffigny/banque/banque-de-questions



Au théâtre, Zilia voit un homme se tuer et des femmes pleurer : elle croit qu'on célèbre les méchants.



Le fard donne à toutes les visiteuses de Madame un visage peint de la même couleur.

SUR LE SITE

› *« Écriture, mémoire et peuple » : la dissertation situe la lettre XVI à Paris, dans la maison de la mère de Déterville, au moment où les quipos s'épuisent.*
dossiers/graffigny/dissertations/sujet-4

› *« Traduire le regard étranger » : la dissertation montre comment, dans la lettre XXXII, Zilia retrace la chronologie de son regard et reconnaît qu'elle ne jugeait que sur les apparences.*
dossiers/graffigny/dissertations/sujet-1

› *« Banque de questions » : la fiche « Qu'ajoute Graffigny à son roman en 1752 ? » compare les témoins de 1747 et de 1752 : les lettres XXIX, XXX et XXXIV n'y ont pas de correspondant en 1747.*
dossiers/graffigny/banque/banque-de-questions

REPÈRES

Le lieu

les Tuileries, « Le pays du beau monde et des galanteries » (v. 6), sont un jardin où l'on vient se montrer autant que se promener. Le décor annonce une scène de regards.

La question

« Dis-moi, me trouves-tu bien fait en cavalier ? » Dorante demande un miroir à son valet avant de lui demander une leçon. Il veut être vu avant d'être instruit.

La crainte

apprendre « à se faire un visage à la mode » suppose qu'un visage se compose comme un rôle, et que l'école du droit n'enseigne pas ce rôle-là.



La main de Cliton s'ouvre sous la bourse de son maître : « Êtes-vous libéral ? »

Le compliment

« Ce visage et ce port n'ont point l'air de l'école » rassure sur l'allure, sans rien dire de la personne. Le valet juge d'abord sur la mine.

La théorie

Dorante croit que la ville rejette d'instinct les « fausses clartés » de la province. Il prête à Paris un œil infaillible.

Le correctif

« L'effet n'y répond pas toujours à l'apparence » sépare ce qu'on montre et ce qu'on vaut. L'adverbe « toujours » nuance sans rien excuser.

La pente

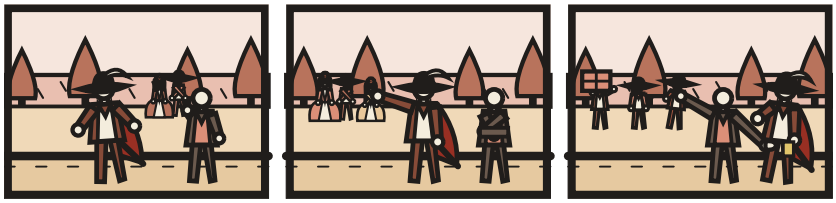
« Êtes-vous libéral ? » fait passer de la ville à l'art de donner, donc à l'art de plaire. La conversation quitte la théorie pour la pratique.

› *Le parcours « Mensonge et comédie » : le thème I, « Changer d'habit, apprendre un rôle », et ses citations de la scène des Tuileries.* dossiers/corneille/parcours/parcours-thematique

L'ESSENTIEL

Cliton répond à Dorante qu'à Paris chacun vaut le prix qu'il se donne

Dorante arrive aux Tuileries persuadé que Paris démasque les faux-semblants. Son valet lui décrit une autre ville : personne n'y connaît personne, et l'estime qu'on affiche y tient lieu de preuve.



« Me trouves-tu bien fait en cavalier ? » Dorante pivote devant Cliton, qui le jauge de la tête aux pieds.

LE passage exact. Acte I, scène 1. Dorante a d'abord demandé à Cliton s'il avait bien l'air d'un cavalier. Il expose alors sa théorie de la capitale : « Mais Paris, après tout, est bien loin de Poitiers. » (v. 60). En province, dit-il, « un sot passe à la montre » ; à Paris au contraire, « On ne s'éblouit point de ces fausses clartés ». La ville serait un juge sévère, capable de reconnaître au premier coup d'œil le provincial travesti.

Un jury imaginaire. Cette théorie inquiète autant qu'elle flatte. Si Paris ne se laisse pas éblouir, y réussir vaudra preuve de mérite. Dorante raisonne en candidat devant un examen : il faut ressembler aux « honnêtes gens », sinon l'on est « mal reçu ». Le regard parisien serait une institution sûre de ses critères.

Le démenti du valet. Cliton ne discute pas : il corrige. « Connaissez mieux Paris, puisque vous en parlez. » L'impératif renverse les rôles, et le maître devient l'élève. Vient ensuite la formule centrale : « L'effet n'y répond pas toujours à l'apparence ». L'« effet », c'est ici la réalité, ce qu'une personne vaut quand on l'éprouve. Cliton ne dit pas que l'apparence ment toujours ; il dit qu'on ne peut pas s'y fier.

Une foule, un marché. Le valet explique pourquoi. Paris est « un grand lieu plein de marchands mêlés », où « Il y vient de tous lieux des gens de toute sorte ». Dans cette foule, personne n'a le temps de vérifier. D'où la conclusion : « Comme on s'y connaît mal, chacun s'y fait de mise, / Et vaut communément autant comme il se prise ». Être « de mise », c'est avoir cours, comme une monnaie ; se *priser*, c'est se fixer un prix. La valeur ne vient plus du jugement des autres, mais de l'estime que chacun affiche de lui-même.

Où le texte s'arrête. Cliton décrit une ville ; il ne donne aucune recette de tromperie. Sa tirade s'achève sur une question très pratique : « Êtes-vous libéral ? » La leçon reste posée là, sans mode d'emploi. C'est le maître, non le valet, qui décidera de s'en servir.

› *« Le Menteur · Pierre Corneille · Texte intégral ancré » : la scène première de l'acte I en entier, jusqu'à la question de Cliton sur la libéralité, avec son résumé.* corneille_menteur_texte

LA PREUVE

La preuve tient dans un pronom qui change de fonction. Chez Dorante, le « on » parisien est un juge assuré : « On ne s'éblouit point ». Chez Cliton, le même « on » devient la victime : « On s'y laisse duper autant qu'en lieu de France » (v. 74). Le Parisien n'est plus celui qui démasque, mais celui qu'on dupe. La correction arrive sans transition, dès le premier vers de la réplique, comme une copie qu'on rend annotée.

La rime confirme ce retournement. « de mise » répond à « se prise » : la monnaie qui a cours rime avec le prix qu'on se fixe. Retirez le second vers, il reste une remarque sur la foule ; avec lui, la réputation devient une affaire d'affichage. Le dernier vers tire la conséquence pour Dorante : « De bien pires que vous s'y font assez valoir. »

› *« De la robe à l'épée » : l'explication linéaire de l'ouverture en trois mouvements, du nouveau cavalier reconnu par son valet jusqu'à la leçon sur les coquettes.* dossiers/corneille/commentaires/texte-1

LE GESTE

Le geste à retenir

Quand un personnage énonce une règle sur les apparences, cherchez qui la corrige et avec quels mots. Ici, deux vocabulaires s'affrontent : celui du regard qui juge (« éblouit », « clartés ») et celui du commerce (« marchands », « de mise », « prise »). Le premier promet une justice ; le second décrit un marché. Pour le vérifier, relevez les verbes de chaque réplique : Dorante emploie des verbes de jugement (« admire », « éblouit »), Cliton des verbes d'échange (« duper », « vaut », « valoir »). Demandez ensuite ce que le passage laisse au personnage : ici, une règle sans exemple, que le maître reste libre d'appliquer. On peut dire que Cliton peint une ville où l'estime de soi tient lieu de preuve. On ne peut pas dire qu'il pousse son maître au mensonge : il constate, puis passe à la libéralité. Écrivez donc *le valet décrit*, jamais *le valet conseille*.

› *« Lire une parole qui agit » : noter qui parle, qui écoute, qui surveille, et dire ce qu'une lecture ne prouve pas.* dossiers/corneille/methode/lire-une-parole-qui-agit

L'ESSENTIEL

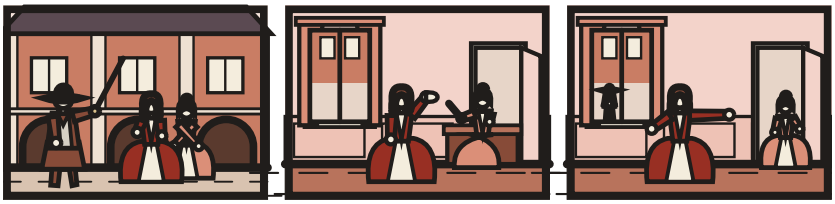
Votre enfant découvre une héroïne qui se méfie des beaux visages

Au deuxième acte, Clarice doit juger depuis sa fenêtre le fils que Géronte veut lui faire épouser.

POUR SITUER

Le Menteur est une comédie en vers de Pierre Corneille, créée en 1644. Dorante vient de quitter ses études de droit à Poitiers et s'invente à Paris une vie brillante. Son père, Géronte, veut le marier à Clarice. Or Dorante a déjà vu Clarice aux Tuileries, sans savoir son nom, et il la croit nommée Lucrèce, du nom de son amie. Clarice, de son côté, est promise à Alcippe, un ami de Dorante, mais le mariage attend le père du fiancé, retenu à Tours. Isabelle est sa suivante, c'est-à-dire sa demoiselle de compagnie et sa confidente. Le spectateur sait donc, pendant que Clarice parle à Isabelle, ce qu'elle ignore : l'homme qu'elle s'apprête à juger de loin est l'inconnu qui lui a plu aux Tuileries.

› *« Le Menteur en trois minutes » : l'intrigue racontée étape par étape, pour situer Dorante, Clarice et Lucrèce sans avoir lu la pièce.* dossiers/corneille/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes



Géronte désigne de sa canne la fenêtre sous laquelle il tiendra son fils ; Clarice écoute sous l'arcade.

GÉRONTE, le père de Dorante, a un projet : marier son fils à Clarice. La jeune femme ne refuse pas, mais elle pose une condition : voir avant de s'engager. Accepter un époux « sans le voir », dit-elle, serait « grande avidité de se voir mariée » (II, 1). Le père propose un dispositif simple : il tiendra longtemps Dorante sous la fenêtre de Clarice, pour qu'elle l'observe à loisir. Il ajoute un éloge, « Il vint hier de Poitiers, mais il sent peu l'école », puis une réserve savoureuse quand on connaît la suite : « Et si l'on pouvait croire un père à sa parole ».

Restée seule avec Isabelle, sa suivante, Clarice dit ce que ce dispositif ne lui donnera pas : « J'en verrai le dehors, la mine, l'apparence ». Trois mots pour une même surface. Un vers résume sa méfiance : « Les visages souvent sont de doux imposteurs ». Le visage devient un personnage qui trompe, et qui trompe agréablement. Elle ajoute : « Et que de beaux semblants cachent des âmes basses ! »

Clarice ne méprise pas pour autant le regard. « Les yeux en ce grand choix ont la première part », reconnaît-elle ; mais « leur déférer tout, c'est tout mettre au hasard ». Les yeux peuvent écarter un homme ; ils ne suffisent pas à l'accepter. Le mariage est une « chaîne, qui dure autant que notre vie » : on ne s'y engage pas sur une silhouette aperçue d'une fenêtre. D'où sa conclusion : « je voudrais le connaître, / Mais connaître dans l'âme. »

La scène est drôle parce que Clarice n'a rien d'une philosophe détachée. Elle est promise à Alcippe, dont le père tarde à venir ; elle craint d'attendre trop longtemps ; et Isabelle lui rappelle qu'un inconnu rencontré aux Tuileries lui a plu. Sa prudence est réelle, mais elle se mêle de calcul et de désir. C'est ce mélange que votre enfant doit savoir décrire : une jeune femme lucide sur les visages, qui n'en est pas moins sensible à l'un d'eux.

› *« Le Menteur · Pierre Corneille · Texte intégral ancré » : les deux premières scènes de l'acte II, avec leurs résumés et la note sur les visages trompeurs.* corneille_menteur_texte

LA LIMITE

Une prudence qui choisit un masque

On peut dire que Clarice refuse de laisser un visage décider de sa vie. On ne peut pas dire qu'elle échappe elle-même aux apparences. Pour connaître Dorante « dans l'âme », elle accepte le plan d'Isabelle : lui parler de nuit, à la fenêtre de Lucrèce, « sous ce faux nom » (v. 456). La jeune femme qui se méfie des masques en prend un pour enquêter. Le geste prolonge d'ailleurs celui du père : Géronte lui offrait de regarder sans s'engager, « Ainsi vous le verrez, et sans vous engager », résume Isabelle ; la fenêtre de nuit lui permettra de parler sans être reconnue. Et quand Isabelle évoque l'inconnu des Tuileries, elle soupire : « si Dorante avait autant d'appas ». Elle ignore qu'il s'agit du même homme. La pièce ne tranche pas : on peut chercher l'âme d'autrui, mais on la cherche toujours à travers des visages et des noms, qui sont des apparences eux aussi.

› *« Clarice et Isabelle jugent Dorante » : l'explication linéaire où les mensonges de Dorante deviennent l'objet de deux lectures opposées.* dossiers/corneille/commentaires/texte-6

À TABLE

Pourquoi Clarice veut-elle voir Dorante avant de dire oui ? Parce qu'accepter un mari sur un simple récit, même flatteur, lui paraît imprudent, et qu'on en parlerait dans le monde.

Que verra-t-elle depuis sa fenêtre ? Une allure, une taille, un air : rien de ce qui compte pour une vie commune, tout ce qui compte pour une première impression.

Pourquoi un visage peut-il être un « imposteur » ? Parce qu'il peut plaire tout en cachant un caractère, et que le charme rend le mensonge plus doux.



La canne de Géronte désigne la fenêtre d'où Clarice pourra juger la mine de son fils.

Clarice méprise-t-elle la beauté ? Non. Les yeux ont « la première part », mais pas le dernier mot : ils peuvent refuser, non décider seuls.

Que veut dire « connaître dans l'âme » ? Savoir comment un homme pense et agit, pas seulement comment il se tient ni comment il parle.

Géronte est-il un témoin sûr ? Il vante son fils tout en admettant qu'on peut douter de la parole d'un père. Il renvoie lui-même Clarice à l'opinion publique.

Clarice n'est-elle que sage ? Non. Elle craint aussi de rester sans mari, et l'inconnu des Tuileries ne lui a pas déplu. Sa prudence a des motifs mêlés, ce qui la rend humaine.

› *« La banque de questions · Le Menteur » : dont celle sur ce que cherche Clarice en voulant « connaître dans l'âme » le fils de Géronte.* dossiers/corneille/banque/banque-de-questions

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 40

L'ENQUÊTE

Géronte demande à son fils s'il mérite encore le nom de gentilhomme

Au cinquième acte, Géronte sait que son fils l'a trompé. Il ne l'accuse pas d'abord : il lui pose une question d'état civil, puis la retourne contre lui.

La question semble absurde. Géronte est noble, Dorante est son fils : la réponse est connue de tous. Pourtant le père ouvre la scène ainsi : « Êtes-vous gentilhomme ? » (V, 3). Dorante comprend aussitôt le danger, en aparté : « Ah ! rencontre fâcheuse ! » Puis il répond par l'évidence de la naissance : « Étant sorti de vous, la chose est peu douteuse. » Le père réplique par une autre question : « Croyez-vous qu'il suffit d'être sorti de moi ? »

Toute la scène porte sur cette évidence. Pour Dorante, le titre se reçoit comme une parure de famille : il suffit d'être né pour le porter. Pour Géronte, il se reçoit, mais il se garde. La question précise est donc celle-ci : un rang que l'on tient du sang peut-il être perdu par la conduite ?

L'appui de la foule. Dorante ajoute qu'il le croit « Avec toute la France ». L'argument est social : tout le monde le sait, donc c'est vrai. Le titre ressemble ici à une réputation partagée.

L'origine du titre. Géronte reprend l'expression pour la retourner : « Et ne savez-vous point avec toute la France / D'où ce titre d'honneur a tiré sa naissance ». La réponse tient en un mot : « la vertu seule a mis en ce haut rang / Ceux qui l'ont jusqu'à moi fait passer dans leur sang ». Le sang transmet ; la vertu a fondé.

Le principe. Dorante croit s'en tirer en récitant la règle : « Que la vertu l'acquiert, comme le sang le donne ? » Son père en tire une conséquence imprévue : « Où le sang l'a donné, le vice aussi le perd. » Le vers suivant généralise : « Ce qui naît d'un moyen périt par son contraire ». Le titre n'est plus un bien acquis une fois pour toutes ; il devient révocable.

Le retournement des mots. La sentence tombe : « Tu n'es plus gentilhomme, étant sorti de moi. » La formule de Dorante revient, au pronom près, mais elle ne prouve plus rien. Le père passe en même temps du « vous » au « tu » : le fils perd la distance respectueuse en même temps que sa qualité.

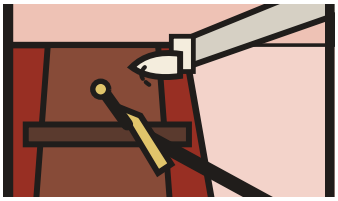
Le titre devenu mensonge. Géronte va plus loin : « Qui se dit gentilhomme, et ment comme tu fais, / Il ment quand il le dit, et ne le fut jamais. » Le menteur ne ment pas seulement sur une épouse ; il ment en déclinant sa qualité. Le nom de gentilhomme, affiché sans la conduite qu'il suppose, devient un déguisement de plus, le plus respectable de tous.

L'image de la tache. Le père parle d'une « imposture » qui « Souille honteusement ce don de la nature ». Le titre est un don reçu à la naissance, et ce don peut être sali comme une étoffe. La question suivante prolonge l'image : « est-il tache plus noire ». La noblesse se voit, comme un vêtement ; c'est pourquoi le mensonge, qui ne se voit pas, la marque pourtant aux yeux du père.

L'enjeu d'honneur. Le père rappelle enfin qu'« un seul démenti » imprime une infamie qu'on ne lave qu'au péril de sa vie. Le mensonge n'est donc pas une fantaisie de jeune homme : dans le monde de la pièce, il touche ce qui fait la valeur d'un nom.

› *« L'interrogation » : la leçon de grammaire bâtie sur « Croyez-vous qu'il suffit d'être sorti de moi ? », interrogation directe totale par inversion du sujet.* dossiers/corneille/grammaire/l-interrogation/index

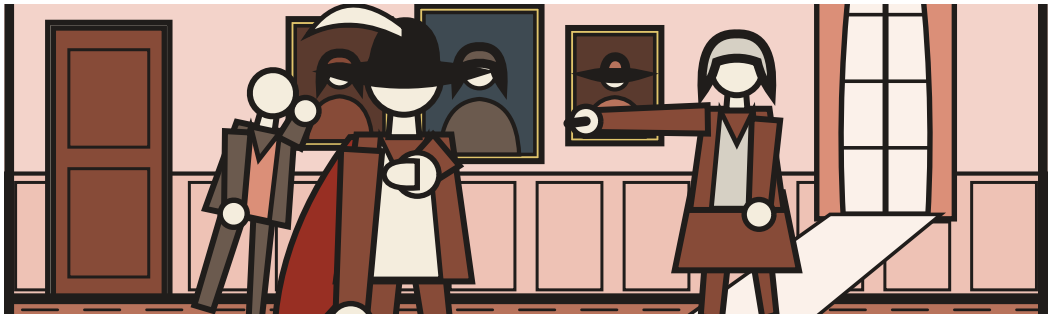
› *« La noblesse mise à l'épreuve du mensonge » : l'explication linéaire de la scène 3 de l'acte V, en trois mouvements, du sang et de la vertu jusqu'à l'artifice filial.* dossiers/corneille/commentaires/texte-9



La main du père se retire au-dessus de l'épée du fils, sans la toucher : le titre lui est repris.



Au mur, l'ancêtre rappelle que la vertu seule a fondé le rang que le sang transmet.



Sous les portraits des ancêtres, Géronte pointe le doigt : le fils qui ment ne peut plus se dire gentilhomme.

CE QUE LA SENTENCE NE FAIT PAS

On peut dire que Géronte retire à son fils l'évidence d'un titre : la naissance ne suffit plus à le justifier. On ne peut pas dire que Dorante cesse d'être gentilhomme au sens de la loi ou de la famille. La sentence est une exclusion morale, prononcée par un père en colère, et elle force sa propre logique : si le sang « donne » le titre, Dorante l'a reçu, et « ne le fut jamais » relève de l'indignation plus que du raisonnement. La suite le confirme. Après « Va, je te désavoue », Géronte accepte d'aller demander pour son fils la main de Lucrèce. On ne peut pas non plus attribuer à Corneille la doctrine du père. La comédie la fait entendre avec force, au moment où elle donne au personnage trompé le droit de juger ; elle n'en fait pas la morale de la pièce. Enfin, la scène ne définit la vertu que par contraste, à partir d'un seul vice : elle dit ce qui défait le titre, non tout ce qui le fait, ni ce qu'un fils devrait accomplir pour le regagner. Une copie écrira donc *Géronte soutient que*, jamais *Corneille démontre que*.

› *« Une identité héroïque » : la dissertation 5 et sa sous-partie « La qualité de gentilhomme exige davantage qu'une apparence ».* dossiers/corneille/dissertations/sujet-5

SUR LE SITE

› *« L'interrogation » : la leçon de grammaire bâtie sur « Croyez-vous qu'il suffit d'être sorti de moi ? », interrogation directe totale par inversion du sujet.*
dossiers/corneille/grammaire/l-interrogation/index

› *« La noblesse mise à l'épreuve du mensonge » : l'explication linéaire de la scène 3 de l'acte V, en trois mouvements, du sang et de la vertu jusqu'à l'artifice filial.*
dossiers/corneille/commentaires/texte-9

› *« Une identité héroïque » : la dissertation 5 et sa sous-partie « La qualité de gentilhomme exige davantage qu'une apparence ».*
dossiers/corneille/dissertations/sujet-5

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 41

LE DOSSIER

Géronte rougit d'avoir lui-même répandu le mensonge de son fils

Juste avant de faire comparaître Dorante, Géronte parle seul. Sa colère ne vise pas seulement le fils : il a porté lui-même la fausse nouvelle, et c'est sa propre figure qu'il voit atteinte.

La leçon sur la vertu a un envers, et Corneille le place juste avant elle. À la scène 2 de l'acte V, Géronte est seul. Il ne commence pas par l'honneur du nom, mais par sa propre honte : « Ô vieillesse facile ! Ô jeunesse impudente ! » (V, 2). Les deux exclamations accusent ensemble le fils et le père. Puis il précise le tort subi : « Après m'avoir fourbé, me fait fourber moi-même ». Le père n'a pas seulement été trompé ; il a trompé à son tour, en répétant ce qu'il croyait vrai. La famille du mot « fourbe » revient trois fois en deux vers, comme une tache qui s'étend du fils au père. D'où la question de cette page : le mensonge défait-il l'honneur du seul menteur, ou aussi celui de l'homme qui l'a porté ?

Le crieur malgré lui. L'image décisive est celle-ci : « Il me fait le trompette et le second auteur ! » Le trompette est l'homme qui annonce publiquement une nouvelle ; le second auteur reprend un récit à son compte. Géronte s'est fait, sans le savoir, le héraut d'une invention. Son crédit de vieillard respecté a servi de garantie.

Deux rougeurs. Le monologue se clôt sur une gradation. Il ne suffisait pas au père « De n'avoir à rougir que de son infamie » ; le fils, dit-il, « Me fait encor rougir de ma crédulité ! » La première honte est celle d'un père pour son enfant ; la seconde, celle d'un homme pour lui-même.

Le visage public. La scène suivante reprend ce souci au milieu même de la leçon : « De quel front cependant faut-il que je confesse / Que ton effronterie a surpris ma vieillesse ». « front » et « effronterie » se répondent : le père doit montrer son visage là où le fils a montré son audace. Il le dit plus crûment : « Tu me fais donc servir de fable et de risée, / Passer pour esprit faible, et pour cervelle usée ! » L'honneur de Géronte est aussi une figure aux yeux de la ville.

L'âge contre l'âge. Deux vers symétriques partagent la faute : « Qu'un homme de mon âge a cru légèrement / Ce qu'un homme du tien débite impudemment ? » Le groupe « un homme » revient dans chaque vers, avec deux âges et deux adverbes à la rime. La légèreté du crédule répond à l'impudence du menteur. Géronte ne s'absout pas : il accuse le fils, mais il nomme aussi sa propre facilité, celle qu'il appelait déjà, seul, une « vieillesse facile ».

La confiance déplacée. La fin de l'entretien en tire la conséquence. Quand Dorante invoque le témoignage de Cliton, le père s'indigne qu'un père « Donne plus de croyance à ton valet qu'à toi ! » La parole du gentilhomme pèse moins que celle de son domestique. C'est la traduction concrète de la sentence : le titre ne garantit plus la parole.

Ce que la page confirme. Le mensonge atteint bien ce qui fait la valeur d'un nom, comme l'affirmait la leçon sur la vertu. Mais il l'atteint chez deux hommes à la fois, et l'honneur blessé du père mêle la morale à la réputation.

› *« La banque de questions · Le Menteur » : dont celle sur le sens de « le trompette » dans la réplique de Géronte.* dossiers/corneille/banque/banque-de-questions

› *« Géronte demande des comptes » : le seuil qui suit le père devenu relais du mensonge, puis la question sur la qualité de gentilhomme.* dossiers/corneille/seuil/seuil-2-geronte-demande-des-comptes

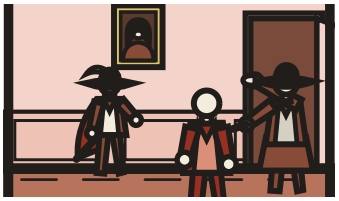


Seul, Géronte lève les bras : la nouvelle qu'il a répandue court déjà de groupe en groupe dans la rue.

JUSQU'OÙ VA LA HONTE DU PÈRE

On peut dire que la colère de Géronte unit deux choses que sa leçon distinguait : la vertu, qui fait le gentilhomme, et l'opinion, qui le juge. On ne peut pas dire pour autant que sa leçon soit une hypocrisie, ni qu'il ne défende qu'une façade. Le monologue commence par un blâme contre lui-même ; un homme soucieux de sa seule image n'avouerait pas sa « crédulité » quand personne ne l'écoute. On ne peut pas dire non plus que la honte le paralyse. Il annonce : « Je veux encore un coup montrer un cœur de père », puis : « Je doute, je hasarde, et je ne te crois pas. » Il agit sans croire. La pièce ne retire donc pas à Dorante son nom ; elle lui retire la confiance d'un père qui accepte encore de le servir. C'est une sanction de comédie : le crédit perdu, non le titre. Une copie peut donc écrire que Géronte juge à la fois en père et en homme public ; elle ne peut pas opposer un Géronte sincère à un Géronte vaniteux, car le texte fait entendre les deux voix dans le même souffle, sans les départager.

› *« L'invention face aux pères » : la dissertation 7, dont la sous-partie « Le père impose une norme de conduite » lit la leçon de Géronte.*
dossiers/corneille/dissertations/sujet-7



Au seuil, Géronte se retourne vers le valet, non vers le fils, qu'il arrête de la main au milieu de la pièce.



La canne de Géronte est tombée à ses pieds : il a lui-même répandu le mensonge de son fils.

SUR LE SITE

› *« La banque de questions · Le Menteur » : dont celle sur le sens de « le trompette » dans la réplique de Géronte.*
dossiers/corneille/banque/banque-de-questions

› *« Géronte demande des comptes » : le seuil qui suit le père devenu relais du mensonge, puis la question sur la qualité de gentilhomme.*
dossiers/corneille/seuil/seuil-2-geronte-demande-des-comptes

› *« L'invention face aux pères » : la dissertation 7, dont la sous-partie « Le père impose une norme de conduite » lit la leçon de Géronte.*
dossiers/corneille/dissertations/sujet-7

REPÈRES

La toilette

le mot de Perdican juge un effet avant de nommer un vêtement ; la question qui suit, « À qui en voulez-vous ? », cherche aussitôt le destinataire de l'habit.

La robe absente

« robe de voyage » se lit en creux ; ce que Camille ne porte pas dément le départ qu'elle avait annoncé, et Perdican le relève à part, sans le lui dire.

Deux causes

l'envie de s'amuser et la robe gâtée se suivent sans s'accorder ; la seconde, plus solide et plus concrète, vient corriger la première.



Le « hochet d'enfant » revient, tendu dans une paume : une robe a été gâtée pour le reprendre.

Le complément

« de couvent » attache la robe à une destination, non à un goût ; c'est un état de vie qui se perd avec elle, et non une simple parure qu'on change.

Le diminutif

« petit hochet d'enfant » rabaisse la bague au moment même où le récit montre ce qu'elle a coûté : une robe, et le risque de l'eau.

Le participe

« changée » fait de Camille l'objet de son propre changement de costume ; le pronom « cela » occupe la place du sujet.

La comparaison

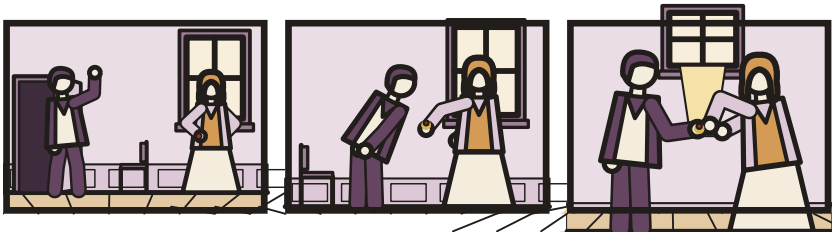
la pierre qui change « à chaque rayon de soleil » réduit Camille à des reflets ; c'est la lecture de Perdican, non la sienne, et elle la conteste aussitôt.

› *« La parole qui agit » : la dissertation lit le mot « hochet » contre l'effort que Camille raconte pour retirer la bague de la fontaine.*
dossiers/musset/dissertations/sujet-9

L'ESSENTIEL

Camille gâte sa robe de couvent et revient dans une autre

À l'acte III, Camille ne part plus. Elle reçoit Perdican dans une robe neuve et lui rend la bague qu'il avait jetée. Le changement d'habit a une cause pratique ; la phrase qui l'explique lui donne une portée bien plus grande.



Perdican s'arrête sur le seuil devant la robe neuve : la toilette parle avant Camille, qui cache encore la bague.

LE passage exact. Camille a fait appeler Perdican dans sa chambre. Il entre et s'arrête sur ce qu'il voit : « Quelle toilette, Camille ! À qui en voulez-vous ? » (III, 6). La remarque vise un vêtement et suppose aussitôt une intention : on s'habille pour quelqu'un. En aparté, Perdican complète son relevé : « vous n'avez pas l'air d'être en robe de voyage ». Une robe peut annoncer un départ ; son absence le dément. Le costume parle avant Camille.

Deux explications pour une robe. Camille en donne deux, qui ne se recouvrent pas. La première est légère : « je ne sais si c'est que j'ai une robe neuve, mais j'ai envie de m'amuser ». La seconde est matérielle : « j'ai gâté ma robe de couvent pour retirer ce petit hochet d'enfant de la fontaine. Voilà pourquoi j'en ai mis une autre, et je vous dis, cela m'a changée ». L'eau a taché l'habit de la future religieuse ; il a fallu le quitter. Mais le dernier mot dépasse la cause pratique : « changée » ne porte plus sur l'étoffe, il porte sur Camille.

L'objet sauvé, l'habit perdu. Pour reprendre la bague, Camille a sacrifié le vêtement qui la destinait au cloître. Elle appelle l'anneau « hochet », mot d'enfance qui le rapetisse ; la robe gâtée dit le contraire. La scène échange un signe contre un autre : l'habit du couvent sort, la bague revient au doigt de Perdican, et c'est Camille qui l'y met.

Perdican lit la surface. Il répond par une image de joaillier : « Pourquoi, d'une heure à l'autre, changes-tu d'apparence et de couleur, comme la pierre de cette bague à chaque rayon de soleil ? » Il voit dans les changements de Camille des reflets, donc des apparences sans fond. Elle réplique sur le même terrain : « Sans doute, il nous faut souvent jouer un rôle, souvent mentir ; vous voyez que je suis franche ». L'aveu du rôle devient la preuve de la franchise.

Où le texte s'arrête. La robe nouvelle signale qu'un rôle est quitté, celui de la novice qui s'en va. Elle ne dit pas lequel commence. Camille joue encore, et elle le dit.

› *« On ne badine pas avec l'amour · texte intégral illustré » : la scène 6 de l'acte III en entier, avec la bague rendue et la robe changée.* dossiers/musset/texte/on-ne-badine-pas-avec-l-amour-texte-integral

LA PREUVE

La preuve tient dans l'enchaînement de trois verbes : « j'ai gâté », « j'en ai mis une autre », « cela m'a changée ». Les deux premiers racontent un accident et sa réparation ; le troisième retourne la phrase. Le sujet n'est plus Camille mais « cela » : le changement d'habit agit sur elle, et non l'inverse. Le connecteur « Voilà pourquoi » donne à la robe neuve une cause honorable, presque ménagère, au moment même où la fin de la phrase lui prête un pouvoir.

On peut faire l'essai. Retirez « cela m'a changée » : il reste une jeune fille mouillée qui se rhabille. Dites « ma robe » au lieu de « ma robe de couvent » : le sacrifice disparaît, et l'on ne sait plus ce que Camille a quitté. La phrase a besoin des deux pour faire d'une tache une sortie de rôle.

› *« Musset · Parcours « les jeux du cœur et de la parole » » : la phrase de la robe de couvent gâtée, relevée sous le titre « Le retour du bijou change la scène ».*
dossiers/musset/parcours/parcours-thematique

LE GESTE

Le geste à retenir

Quand un personnage change d'habit, relevez deux choses : la raison qu'il donne et l'effet qu'il en tire. Ici la raison est domestique, une robe salie dans l'eau ; l'effet est moral, « cela m'a changée ». L'analyse tient dans l'écart entre les deux. Citez la phrase entière, avec son « Voilà pourquoi », car le connecteur fabrique l'alibi. Puis demandez qui regarde le costume et ce qu'il en conclut : Perdican y lit une couleur changeante, Camille un rôle avoué. Deux regards sur une même robe donnent déjà le plan d'un commentaire.

On peut dire que la robe neuve marque la sortie d'un rôle, celui de la novice qui part. On ne peut pas dire qu'elle découvre enfin la vraie Camille : elle la porte dans une scène qu'elle a préparée, et elle reconnaît elle-même qu'il faut « souvent jouer un rôle ». L'habit quitté prouve un départ manqué ; il ne prouve pas un cœur mis à nu.

› *« Lire une parole qui agit » : cinq gestes pour le commentaire, dont le dernier, « Conserver une limite ».* dossiers/musset/methode/lire-une-parole-qui-agit

L'ESSENTIEL

Votre enfant étudie un baron qui porte son chagrin comme un costume

En 1834, Musset montre un baron qui veut marier son fils à sa nièce et règle tout depuis son rang.

POUR SITUER

On ne badine pas avec l'amour est une comédie en trois actes publiée par Alfred de Musset en 1834. Perdican revient de Paris, reçu docteur ; sa cousine Camille, dix-huit ans, sort du couvent. Le Baron, père de l'un et oncle de l'autre, veut les marier. Autour d'eux s'agitent deux précepteurs grotesques, Blazius et dame Pluche, un curé gourmand, Bridaine, et un Chœur de paysans qui commente. Camille refuse ; Perdican, blessé, courtise Rosette, sœur de lait de sa cousine. Le jeu d'orgueil entre les cousins tourne mal : la pièce s'ouvre en farce et se ferme sur la mort de Rosette. Les adultes y sont presque tous ridicules ; les jeunes gens, eux, parlent avec une gravité qui finira par coûter une vie.

› *« De quoi parle On ne badine pas avec l'amour ? » : la pièce racontée en six moments, du mariage préparé par les adultes jusqu'au dénouement.* dossiers/musset/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes



Le Baron lève les bras au ciel et promet le noir pour l'hiver ; Camille le presse d'agir pendant qu'il se lamente.

LE Baron est le premier à parler de son vêtement, et il le fait pour se plaindre. Il confie à Bridaine que sa charge l'empêche de vivre à sa guise : « la place que j'occupe et la gravité de mon habit me forcent à rester dans ce château pendant trois mois d'hiver et trois mois d'été » (I, 2). L'habit, ici, n'est pas une étoffe. C'est la fonction d'homme d'État, exercée « depuis que le roi m'a nommé receveur ». Le père se dit prisonnier de son costume, et il en tire une certaine fierté : la solitude qu'il déplore est aussi la marque de son importance.

Toute la pièce le montre occupé à tenir ce rôle. Il a préparé le mariage de son fils Perdican et de sa nièce Camille comme une cérémonie. Les jeunes gens refusent de jouer la scène prévue. Le Baron ne cherche pas à comprendre : il juge, renvoie, ferme les portes. Quand il chasse le précepteur Blazius, il invoque encore sa tenue morale : « ma gravité m'oblige à ne vous pardonner de ma vie ». Sa dignité décide à sa place.

Le moment le plus parlant arrive à l'acte III, quand Perdican annonce qu'il épousera Rosette, une paysanne. Le Baron ne parle ni du bonheur de son fils ni du sort de la jeune fille. Il parle de sa saison mondaine : « Cela me jettera dans le désespoir pour tout le carnaval, et je ne paraîtrai pas une fois à la Cour. » Puis : « Je serai vêtu de noir cet hiver ; tenez-le pour assuré. » Le deuil est choisi avant toute mort. Il habille une contrariété sociale aux couleurs d'une perte.

Camille le presse d'agir ; il préfère se retirer : « Je vais m'enfermer pour m'abandonner à ma douleur. » Elle reste seule et constate : « Ne trouverai-je pas ici un homme de cœur ? » La question juge le père mieux qu'une satire : sous l'habit du receveur, il n'y a personne pour parler à son fils. Le costume noir annoncé tient lieu de décision. Le spectateur apprendra bientôt que le vrai deuil viendra d'ailleurs, et que personne n'aura su l'empêcher.

› *« Présenter l'œuvre à l'entretien » : résumer la pièce en suivant le projet du Baron, qui lui échappe d'une scène à l'autre.* dossiers/musset/presentation/index

LA LIMITE

Ce que le deuil du Baron ne permet pas de dire

On peut dire que le Baron s'abrite derrière son rang : il parle d'habit, de Cour et de deuil là où l'on attendrait un père qui écoute son fils. On ne peut pas dire que Musset fasse de lui le responsable du malheur final. Il ne ment à personne, ne manipule personne et n'ouvre aucune lettre. Son tort est ailleurs, et plus banal : laisser son rôle répondre pour lui. Le texte ne tranche pas davantage sur son chagrin, qui peut être réel sous le ridicule. La pièce le rend risible sans le rendre odieux, et c'est peut-être ce qui inquiète : une autorité qui se drape dans sa douleur n'a pas besoin d'être cruelle pour faire défaut. Le noir promis pour l'hiver reste un costume ; la mort, elle, ne prévient pas. À table, la question la plus utile n'est donc pas de savoir si le Baron est coupable, mais ce qu'il fait de son autorité. Le texte répond d'un verbe : il s'enferme.

› *« Les retrouvailles organisées par le Baron » : l'explication de la scène où le Baron « distribue des valeurs comme des pièces d'un raisonnement ».* dossiers/musset/commentaires/texte-2

À TABLE

Que désigne « la gravité de mon habit » ? Moins un vêtement qu'une fonction, celle d'un receveur nommé par le roi, que le Baron porte comme une contrainte flatteuse.

Pourquoi le Baron refuse-t-il le mariage de son fils avec Rosette ? Parce qu'il le mesure à la Cour et au carnaval, non au bonheur de Perdican ni à l'avenir de la jeune fille.

Que veut dire porter le noir sans qu'il y ait de mort ? Annoncer un deuil social : la mésalliance est vécue comme une perte de rang, et le vêtement le fera savoir à tous.



L'habit noir du Baron est pendu, prêt pour l'hiver : le deuil est choisi avant toute mort.

Le Baron agit-il ? Non. Il s'enferme et laisse à d'autres le soin de régler ce qu'il redoute ; c'est Camille qui doit lui demander d'employer son autorité.

Qui le juge ? Camille, d'une seule phrase

elle cherche « un homme de cœur » et n'en trouve pas autour d'elle.

Le Baron est-il méchant ? Pas vraiment. Il est comique parce que son rôle a fini par penser à sa place, au point qu'il ne voit plus ses enfants qu'à travers lui.

Que coûte cette absence ? Les jeunes gens restent seuls avec un jeu qui tournera au drame, sans adulte pour l'arrêter à temps. Que ferait un parent d'aujourd'hui à sa place ?

› *« La banque de questions » : pour chaque scène, une question sur la citation, une sur la forme, une sur le témoin qui limite la lecture.* dossiers/musset/banque/banque-de-questions

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 44

L'ENQUÊTE

Le voile que Camille veut prendre cache d'abord des yeux

À la fontaine, Camille annonce qu'elle va entrer au couvent. Elle décrit l'habit qui l'attend, ce qu'on en admire et ce qu'il coûte ; Perdican lui oppose une autre image. La question n'est pas de savoir qui a raison, mais ce que chacun voit sous le même vêtement.

Avant d'être porté, l'habit religieux est regardé. Au salon du Baron, Camille s'arrête devant le portrait d'une grand-tante et s'exclame : « Comme ce costume religieux lui va bien ! » (I, 2). Perdican s'en souviendra à la fontaine : « Comme j'avais prévu tout cela quand tu t'es arrêtée devant le portrait de notre vieille tante ! » L'habit apparaît d'abord comme une image qui « va bien », un vêtement qui embellit une vie achevée. La question devient alors précise : quand Camille annonce « je vais prendre le voile », que montre-t-elle de cet habit, et que cache-t-il, selon elle et selon Perdican ?

Ce que voient les visiteurs. Camille décrit le couvent du dehors, par les yeux de ceux qui y passent : « Les étrangers qui nous visitent admirent le calme et l'ordre de la maison ; ils regardent attentivement la blancheur de nos voiles ; mais ils se demandent pourquoi nous les rabaissons sur nos yeux. » (II, 5). La phrase tient en deux temps. D'abord la surface admirée : calme, ordre, blancheur. Puis, après « mais », un geste qui intrigue. Le voile ne couvre pas seulement une tête ; il couvre un regard. Camille ne répond pas à la question des étrangers. Elle la pose devant Perdican.

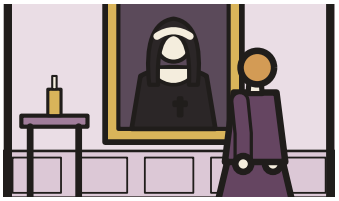
Ce que coûte l'habit. Quand elle parle de sa propre prise d'habit, Camille ne décrit pas une étoffe mais une opération sur son corps : « je ne veux qu'un coup de ciseau, et quand le prêtre qui me bénira me mettra au doigt l'anneau d'or de mon époux céleste, la mèche de cheveux que je lui donnerai, pourra lui servir de manteau. » La chevelure coupée devient vêtement, l'anneau devient mariage. Le langage des noces est conservé ; seul l'époux change. Elle oppose cette coupe aux cheveux qui se changeraient « en bagues et en chaînes pour courir les boudoirs ». L'habit du cloître est voulu contre les parures du monde.

Ce que Perdican y lit. Perdican ne parle pas de voile mais de masque : « le masque de plâtre que les nonnes t'ont plaqué sur les joues, me refusait un baiser de frère ; mais ton cœur a battu ; il a oublié sa leçon, lui qui ne sait pas lire ». Le plâtre est une matière morte, posée de l'extérieur, moulée sur un visage vivant. Le verbe « plaqué » fait des religieuses les auteurs d'un déguisement. Dessous, il place un cœur qui bat et qui « ne sait pas lire » : la vérité serait sous l'habit, et l'habit la recouvrirait.

Deux lectures d'un même habit. Pour Camille, le voile protège : il soustrait les yeux à ce qui fait souffrir. Pour Perdican, il étouffe : il fige un visage sur une leçon apprise. Le passage ne départage pas. Il fait entendre les deux à quelques répliques d'intervalle et laisse en suspens la question des visiteurs : pourquoi baisser les yeux ? Les deux lectures ne s'accordent que sur un point : l'habit couvre quelque chose.

› « *De quoi parle On ne badine pas avec l'amour ?* » : au deuxième moment, Perdican accuse les nonnes d'avoir plaqué sur le visage de Camille « un masque de plâtre ».
dossiers/musset/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

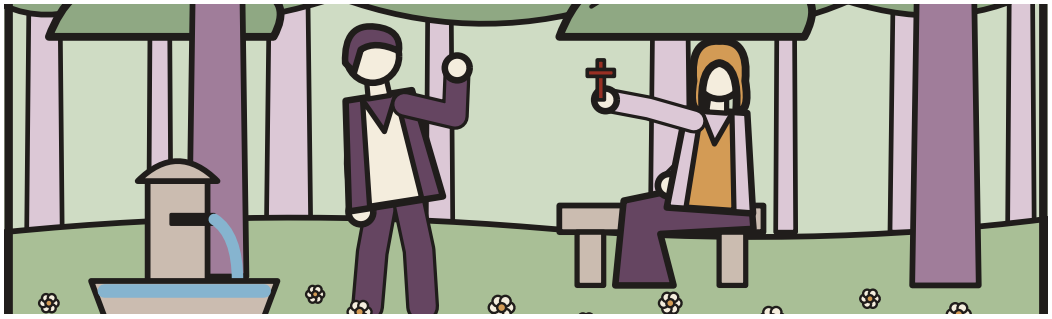
› « *La fontaine, lieu de vérité fragile* » : l'explication du grand dialogue de l'acte II, où Camille pose à Perdican les questions préparées au couvent. dossiers/musset/commentaires/texte-8



Camille s'arrête devant le portrait de la tante en habit religieux : l'habit lui plaît d'abord comme une image.



Un coup de ciseau et une mèche de cheveux : c'est le prix que Camille donne au voile.



À la fontaine, Camille assise tend son crucifix à Perdican qui vient de se lever : elle lui montre l'amant qu'elle choisit.

CE QUE LA FONTAINE NE PERMET PAS DE TRANCHER

On peut dire que, dans ce dialogue, l'habit religieux est presque toujours vu de l'extérieur : par des visiteurs, par un portrait, par un cousin blessé. On peut dire aussi que Camille en connaît le prix, puisqu'elle le décrit comme une coupe et un don de soi. On ne peut pas dire que son voile ne soit qu'un masque. L'image du plâtre appartient à Perdican, dans une réplique où la colère le gagne, et Camille le lui fait remarquer : « Vous me faites peur : la colère vous prend aussi. » (II, 5). Le texte ne donne pas raison à l'un contre l'autre.

On ne peut pas conclure non plus que Musset condamne la vie religieuse. La pièce ne montre aucune religieuse sur scène ; elle montre une jeune fille qui hésite et un jeune homme qui veut la retenir. Ce qui se cache sous le voile reste, dans ce passage, une question posée par des étrangers ; la scène la reprend sans y répondre. La formule la plus sûre est donc modeste : l'habit que Camille veut prendre promet un ordre visible, il ne garantit rien de ce qu'il couvre, et personne, à la fontaine, ne peut regarder dessous.

› « *L'orgueil et la séparation* » : la dissertation demande si l'orgueil suffit à expliquer la séparation et s'arrête sur le crucifix que Camille montre.
dossiers/musset/dissertations/sujet-5

SUR LE SITE

› « *De quoi parle On ne badine pas avec l'amour ?* » : au deuxième moment, Perdican accuse les nonnes d'avoir plaqué sur le visage de Camille « un masque de plâtre ».
dossiers/musset/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

› « *La fontaine, lieu de vérité fragile* » : l'explication du grand dialogue de l'acte II, où Camille pose à Perdican les questions préparées au couvent.
dossiers/musset/commentaires/texte-8

› « *L'orgueil et la séparation* » : la dissertation demande si l'orgueil suffit à expliquer la séparation et s'arrête sur le crucifix que Camille montre.
dossiers/musset/dissertations/sujet-5

LE DOSSIER

Sous la soutane, un tonneau : Blazius et Bridaine trahis par leur ventre

Les deux hommes d'Église de la pièce portent le même habit et le même appétit. Le comique qu'ils produisent confirme qu'un vêtement religieux ne garantit pas ce qu'il annonce ; il montre aussi jusqu'où cette leçon peut s'étendre, et où elle s'arrête.

Le Chœur présente les deux prêtres comme deux exemplaires d'un même modèle. Il commence par le corps : « tous deux ont pour ventre un tonneau » (I, 3). Il ajoute ensuite la fonction : « Item, ils sont prêtres tous deux ; l'un se targuera de sa cure, l'autre se rengorgera dans sa charge de gouverneur. Maître Blazius confesse le fils, et maître Bridaine le père. » L'ordre compte : le ventre vient avant la prêtrise. L'explication linéaire du site en tire une formule nette : « les éducateurs se définissent par l'appétit avant la doctrine ». Reste à éprouver cette lecture sur les deux hommes : que devient l'habit quand le ventre parle ?

Le titre comme coussin. Les verbes du Chœur sont des verbes de posture : « se targuera », « se rengorgera ». La cure et la charge ne sont pas exercées ; elles sont portées et gonflées, comme on bombe le torse dans un vêtement trop ajusté. Confesser le fils et le père donne à chacun une prise sur la maison. Le Chœur le note sans scandale : c'est un rang, et l'on se battra pour lui.

Bridaine pleure sa chaise. Au deuxième acte, seul dans la salle à manger où l'on met le couvert, Bridaine se persuade que Blazius aura de nouveau la place d'honneur à table, à la droite du Baron, et que les plats lui arriveront froids. Sa plainte mêle le sacré et la cuisine : « Ô sainte Église catholique ! », puis « je ne dirai plus le bénédicité ! » (II, 2). La prière ne sert plus qu'à accompagner les plats. Il conclut en homme d'ambition : « j'aime mieux, comme César, être le premier au village que le second dans Rome. » Sous le curé, un courtisan.

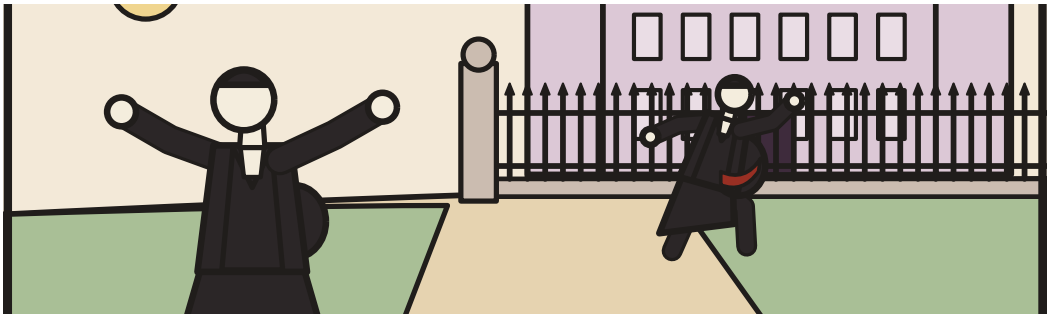
Blazius invoque ses diplômes. Chassé du château, Blazius appelle au secours une autre institution : « Ô sainte université de Paris ! on me traite d'ivrogne ! » Sa première plainte, pourtant, ne portait pas sur l'honneur mais sur la table : « me voilà chassé du château, par conséquent de la salle à manger. » Le titre savant devait le couvrir ; il ne couvre plus le vin bu à l'office. Le Baron, en le congédiant, lui avait jeté son habit à la figure : « Sortez, monsieur l'abbé ».

Le ventre a le dernier mot. La même scène se termine sur un aparté de Bridaine, qui refuse d'intercéder : « Je n'intercède point pour un ivrogne. (À part.) Vite, volons à la grille ; et toi, mon ventre, arrondis-toi. » L'homme d'Église s'adresse à son ventre comme à un fidèle. Aucune soutane ne cache plus rien : le corps parle à découvert, et il court.

Ce que confirme ce comique. Chez ces deux prêtres, l'habit et le corps ne disent jamais la même chose. Le costume annonce la doctrine et le soin des âmes ; le ventre réclame la bonne place, le vin de l'office, le dindon et les truffes que la cuisinière fait passer dans le village. Le rire naît de ce désaccord visible, que personne sur scène ne cherche à réduire.

› « *Camille défait le projet de mariage* » : *l'explication de la scène 3 de l'acte I, qui s'ouvre sur le Chœur et ses « formidables dîneurs ».* dossiers/musset/commentaires/texte-3

› « *On ne badine pas avec l'amour · texte intégral illustré* » : *la plainte de Bridaine à l'acte II et la rencontre des deux disgraciés sur le chemin, à l'acte III.* dossiers/musset/texte/on-ne-badine-pas-avec-l-amour-texte-integral



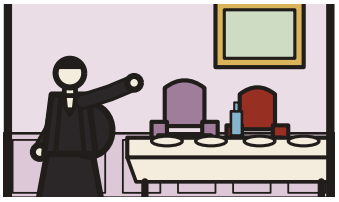
Chassé du château, Blazius reste les bras ouverts sur le chemin, tandis que Bridaine court à la grille, ventre en avant.

JUSQU'OÙ VA LA SATIRE DES SOUTANES ?

On peut dire que Musset fait de l'habit d'Église, chez Blazius et Bridaine, un vêtement qui ne cache rien : leur appétit, leur vanité et leur peur d'être déclassés se voient à travers lui. Cela confirme que, dans la pièce, l'habit religieux promet plus qu'il ne garantit. On ne peut pas aller jusqu'à dire que la pièce démasque la foi. Les deux hommes ne jouent pas la piété pour tromper ; ils sont gourmands, vaniteux et ignorants, et le Chœur les dit « aussi ignorants l'un que l'autre » (I, 3). Leur ridicule tient à leur corps et à leur rang, non à leur croyance, dont la pièce ne dit presque rien.

On ne peut pas non plus transporter leur cas sur Camille. Rien chez elle ne relève du ventre ni de la place à table. Son habit lui coûterait ses cheveux ; le leur ne leur coûte rien et leur rapporte un fauteuil à la droite du Baron. Le comique des soutanes borne donc la question posée à la fontaine sans la résoudre : il montre ce qu'un habit ne parvient pas à cacher, non ce que cache le voile d'une jeune fille qui hésite.

› « *Le rire et la catastrophe* » : *la dissertation se demande si la fin tragique détruit la légèreté comique portée par le Chœur, les pédagogues et le Baron.* dossiers/musset/dissertations/sujet-10



Seul devant la table dressée, Bridaine fait ses adieux au fauteuil placé à la droite du Baron.



Pour ventre un tonneau, pour coiffe la calotte : le Chœur peint le corps avant la prêtrise.

SUR LE SITE

› « *Camille défait le projet de mariage* » : *l'explication de la scène 3 de l'acte I, qui s'ouvre sur le Chœur et ses « formidables dîneurs ».* dossiers/musset/commentaires/texte-3

› « *On ne badine pas avec l'amour · texte intégral illustré* » : *la plainte de Bridaine à l'acte II et la rencontre des deux disgraciés sur le chemin, à l'acte III.* dossiers/musset/texte/on-ne-badine-pas-avec-l-amour-texte-integral

› « *Le rire et la catastrophe* » : *la dissertation se demande si la fin tragique détruit la légèreté comique portée par le Chœur, les pédagogues et le Baron.* dossiers/musset/dissertations/sujet-10

REPÈRES

La locution

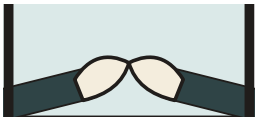
« avoir des mots » signifie se disputer. H.1 range l'aveu dans cette case familière avant même de savoir de quels mots il s'agit, et sans les demander.

La mémoire

« je m'en serais souvenu » fait de la dispute un événement daté. H.1 oppose à son ami un registre de souvenirs où rien n'est inscrit, comme on consulte un agenda.

Le restrictif

« juste » réduit la cause au moment même où elle est avouée. H.2 minimise ce qu'il reproche, et donne prise au malentendu qui suit.



Juste des mots : H.2 avoue son grief les mains vides, sans dispute ni date à montrer.

Les guillemets

Sarraute les pose sur « eus », non sur « mots ». Ils désignent le verbe qui ne convient pas et laissent intacte la matière du grief.

L'indéfini

« On ne sait pas comment ils vous viennent » retire aux mots tout auteur. Le pronom « vous » vise chacun, donc personne en particulier.

Le jeu prêté

« tu me taquines » donne au silence un rôle léger. H.1 fait de son ami un farceur ; la réponse « je ne te taquine pas » lui rend ce rôle.

La condition suspendue

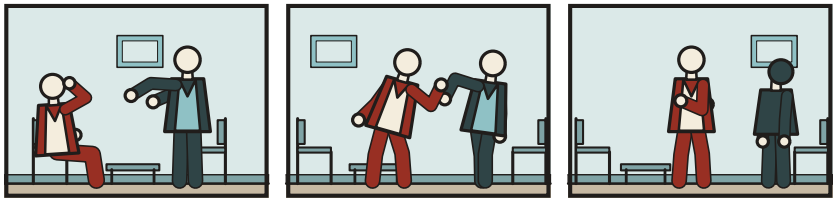
« Mais si je te les dis... » pose l'hypothèse et tait la suite. La conséquence manque, et l'attente devient elle-même un poids que H.1 prend pour un jeu.

› *« Une condition sans suite » : la leçon sur « Mais si je te les dis... », où la principale manque.* dossiers/sarraute/grammaire/la-circonstancielle/index

L'ESSENTIEL

« Avoir des mots » : H.1 range la blessure dans une expression toute faite

Au moment où H.2 avoue enfin que tout vient de mots, son ami lui tend aussitôt une formule de la langue courante. La scène montre ce que couvre une expression toute faite, et pourquoi celui qui souffre refuse de l'enfiler.



H.2 tend deux mains vides : ce ne sont que des mots ; H.1, la main à la tempe, cherche une dispute qu'il aurait retenue.

LE passage exact. H.2 livre enfin la matière de son grief : « Eh bien, c'est juste des mots... ». H.1 reprend aussitôt : « Ne me dis pas qu'on *a* eu des mots... ce n'est pas possible... et je m'en serais souvenu... ». Dans la langue de tous les jours, *avoir des mots* avec quelqu'un, c'est se disputer. H.1 ne cherche pas le sens de ce qu'il entend : il lui choisit une forme connue.

Une forme qui va à tout le monde. La locution a les qualités d'un vêtement de confection. Elle existe avant la blessure, elle convient à chacun, elle se porte sans y penser. Elle suppose aussi un récit : une dispute a lieu un jour, entre deux personnes, avec des répliques qu'on se rappelle. S'il y avait eu des mots, la mémoire de H.1 les aurait gardés. La formule rassure parce qu'elle change l'inconnu en événement daté, donc vérifiable.

Le refus de H.2. Il garde le nom et rejette le verbe : « pas ceux dont on dit qu'on les *a* “eus”... Des mots qu'on n'*a* pas “eus”, justement... ». Les guillemets, qui sont de Sarraute, isolent ce qui ne va pas. Dans une dispute, on *a* des mots comme on *a* des objets : ils s'échangent et se comptent. Ceux dont parle H.2 ne s'échangent pas. Il ajoute : « On ne sait pas comment ils vous viennent ». Le pronom efface l'auteur ; ces mots ne sont lancés par personne, ils arrivent.

Un second costume. H.1 ne renonce pas. Puisque son ami hésite, il donne à l'hésitation un rôle léger : « Tu me fais languir... tu me taquines... ». Le silence devient un jeu, l'ami blessé un farceur. La réponse tombe : « Mais non, je ne te taquine pas... ». La dispute et la taquinerie ont un point commun : elles finissent. On se réconcilie après une querelle, on rit après une farce. H.1 essaie deux formes qui contiennent déjà leur fin heureuse.

Ce qui reste à découvert. À chaque refus, H.2 laisse voir ce que les deux formules couvraient : une parole sans date et sans coupable, qui blesse pourtant. Le passage se ferme sur un défi : « Alors, chiche... on verra... ».

› *« C'est juste des mots » : le passage en entier, ses trois mouvements et ses neuf prises, de l'aveu minuscule au défi final.* dossiers/sarraute/commentaires/texte-3

LA PREUVE

La preuve tient dans un déplacement minuscule. H.1 a employé deux mots, le nom « mots » et le participe « eu ». H.2 garde le premier et frappe le second : les guillemets tombent sur « eus », jamais sur « mots ». Il ne dit donc pas que son ami se trompe d'objet. Il dit qu'il se trompe de forme. Le grief porte bien sur des paroles, non sur l'échange qu'une dispute suppose.

La manipulation le confirme. Si H.2 répondait *ce n'étaient pas des mots*, il nierait les faits et H.1 aurait raison de chercher ailleurs. S'il répondait *oui, nous avons eu des mots*, il accepterait la locution, et l'affaire deviendrait une querelle ordinaire. Le texte prend la seule voie qui garde les faits et refuse la formule.

› *« Des mots minuscules » : seize exercices de grammaire sur les phrases de ce passage.* dossiers/sarraute/exercices-de-grammaire/texte-3/index

LE GESTE

Le geste à retenir

Quand un personnage répond à un aveu par une expression toute faite, demandez ce que cette expression lui épargne. Ici, « avoir des mots » épargne à H.1 l'idée d'une blessure sans événement : une dispute a une date, des répliques et une issue. Le refus de H.2 se lit alors comme une correction précise, non comme une coquetterie. Il oblige aussi le lecteur à séparer deux choses que la formule confondait : ce qui s'est dit, et ce qui s'est réellement passé entre eux.

On peut dire que H.1 cherche une forme qui rende l'aveu supportable, et qu'il en essaie deux, la querelle puis la taquinerie. On ne peut pas dire qu'il fait semblant de ne pas comprendre : rien dans le passage ne montre un calcul. Il emprunte la langue de tout le monde, et c'est justement ce que H.2 lui reproche quand il passe du singulier au pluriel : « Vous l'êtes tous, du reste. »

› *« C'est juste des mots » : la station qui mène à l'explication, à l'animation et aux exercices du passage.* voyageur/sarraute/voyageur-3/index

L'ESSENTIEL

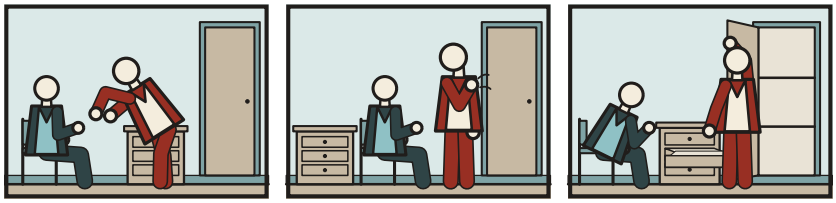
Votre enfant lit une scène où un homme joue d'avance la cérémonie de son succès

Une pièce de Nathalie Sarraute, en 1982 : deux vieux amis cherchent pourquoi l'un s'éloigne de l'autre.

POUR SITUER

Nathalie Sarraute (1900-1999) publie *Pour un oui ou pour un non* chez Gallimard en 1982. La première mise en scène n'a pas lieu à Paris : la pièce est créée en anglais à New York, le 29 mai 1985, au Manhattan Theatre Club, sous le titre *For no Good Reason*, dans une mise en scène de Simone Benmussa. Le titre anglais garde le sens de l'expression, « sans bonne raison », mais perd l'alternative du oui et du non. La création française suit en 1986, au Théâtre du Rond-Point. Jacques Doillon en tire un film en 1988, d'environ une heure. Pour l'année 2026-2027, la pièce est au programme du baccalauréat de français, en voies générale et technologique, avec le parcours « théâtre et dispute ».

› « *Pour un oui ou pour un non en trois minutes* » : *la pièce racontée en huit moments, pour qui ne l'a pas lue.* dossiers/sarraute/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes



H.2 mime le débutant sur le seuil : il s'incline et tend à deux mains une liasse que personne ne voit.

H.1 rend visite à H.2 pour comprendre pourquoi son ami s'éloigne. La cause avouée est presque rien : une phrase de félicitation et la façon dont elle a été dite. Peu à peu, la conversation fait apparaître deux manières de vivre. H.1 tient à ce qui se voit et se reconnaît ; H.2, à une vie modeste, tenue à l'écart.

Vers la fin, H.1 avance une hypothèse flatteuse : « si tu te révélais comme un vrai poète... il me semble que la chance serait plutôt pour toi. » H.2 ne répond pas par un argument. Il joue la scène. Il se voit arriver « tout pantelant vous présenter... attendre... guetter », avec la voix du débutant qui s'excuse d'exister « avec derrière moi, auprès de moi, tous ces grands... ». Puis il passe de l'autre côté et prête aux gens installés leurs gestes : « Vous me tapoterez l'épaule... n'est-ce pas attendrissant ? Vous sourirez... ». Il leur prête enfin leur prudence aimable : « Ah mais qui sait ? Hein ? Qui peut prédire ?... Il y a eu des cas... ».

Cette petite comédie montre deux tenues de politesse. Le débutant porte la modestie ; le protecteur porte la bienveillance. Aucun des deux ne ment tout à fait, mais chacun garde son rang. La tape sur l'épaule encourage et rappelle en même temps qui se penche et qui attend. Le mot « attendrissant » dit tout le dispositif : on s'attendrit sur un enfant, sur un petit, sur quelqu'un dont on ne craint rien. La bienveillance mimée par H.2 suppose qu'il reste petit.

H.2 refuse alors toute la scène : « Non. N'y compte pas. » Il invite son ami à vérifier : « ouvre mes tiroirs, fouille dans mes placards ». On n'y trouvera, dit-il, « pas un feuillet... pas une esquisse... ». H.1 répond comme un joaillier : « Dommage. Ç'aurait pu être de l'or pur. Du diamant. » H.2 corrige : « Ou même du plomb, n'est-ce pas ? ». La matière importe peu, pourvu qu'il y ait quelque chose à sortir du placard et à montrer.

› « *De la taupe au pouls retrouvé* » : *le passage complet en trois mouvements ; la scène mimée par H.2 appartient au deuxième.* dossiers/sarraute/commentaires/texte-10

LA LIMITE

Ce que la scène laisse dans le placard

On peut dire que H.2 décrit avec précision les gestes aimables qui accompagnent une reconnaissance, et ce qu'ils disent du rang de chacun. On ne peut pas dire que H.1 se conduirait ainsi : la scène est imaginée, jouée par H.2 seul, au futur. Elle dit une crainte, non un fait. Elle prouve seulement que H.2 connaît par cœur les gestes qu'il redoute : il en imite le ton, les pauses, les questions. Ce savoir peut venir d'une expérience comme d'une peur, et le texte ne permet pas de choisir entre les deux.

On ne peut pas davantage savoir si les placards sont vides. H.2 l'affirme, H.1 le regrette, et personne ne les ouvre. La pièce laisse le spectateur devant une porte fermée : la modestie de H.2 est peut-être sa vérité, peut-être aussi sa propre tenue de cérémonie. C'est une bonne raison de lire la pièce entière avant d'en juger : la scène ne prend son poids qu'à la fin d'une longue conversation.

› « *Pour un oui ou pour un non · Texte intégral* » : *le lecteur personnel de l'élève, pour une œuvre sous droits.* dossiers/sarraute/texte/pour-un-oui-ou-pour-un-non-texte-integral

À TABLE

Pourquoi H.2 répond-il à un compliment par une imitation ? Parce qu'un argument ne suffirait pas : il veut faire entendre, voix comprise, la scène que ce compliment prépare.

Que porte le débutant qu'il imite ? Une modestie de rigueur. Il s'excuse d'avance devant « tous ces grands », comme on s'efface sur le seuil pour être admis dans la maison.

Une tape sur l'épaule peut-elle blesser ? Oui, quand elle encourage depuis une position plus haute et rappelle à chacun la place qu'il occupe.



La tape sur l'épaule encourage, et rappelle aussi qui se penche et qui attend.

Pourquoi H.2 ouvre-t-il ses placards ? Pour montrer qu'il ne cache aucune œuvre sous son air de ne rien faire, et que rien n'attend d'être consacré.

Que dit « de l'or pur. Du diamant » ? Que H.1 imagine un trésor caché, et qu'il pense d'instinct en valeur marchande, comme devant la vitrine d'un bijoutier.

Que change « Ou même du plomb » ? Le prix ne compte plus. Selon H.2, il suffirait qu'on puisse montrer quelque chose pour que tout rentre dans l'ordre.

Qui a raison ? La pièce ne tranche pas chacun voit chez l'autre une façade, et chacun refuse celle qu'on lui prête. C'est une bonne question pour finir le repas.

› « *Faire entendre Pour un oui ou pour un non à l'entretien* » : *un résumé en une minute et les questions que l'œuvre laisse.* dossiers/sarraute/presentation/presentation-de-l-oeuvre

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 48

L'ENQUÊTE

Le miroir de la reine : H.2 distribue les rôles d'un conte de fées

Accusé d'avoir été jaloux, H.2 ne se défend pas par un raisonnement. Il raconte un conte où un miroir juge les apparences, et il donne à son ami le rôle de la reine. Que gagne-t-il à ce déguisement, et où l'image cède-t-elle ?

H.1 vient de prononcer le mot : « Tu étais jaloux ». H.2 le repousse, puis fait surgir une figure inattendue, « cachée au fond de la forêt, une petite princesse ». H.1 refuse d'entrer dans l'image : « Quelle forêt ? Quelle princesse? Tu divagues... ». H.2 insiste et raconte « la forêt de ce conte de fées où la reine interroge son miroir ». La reine demande : « Suis-je la plus belle, dis-moi... ». Le miroir répond qu'il existe, « dans une cabane au fond de la forêt », une beauté plus grande. Puis vient l'attribution : « Et toi, tu es comme cette reine ». La question devient précise : que fait un conte de miroir dans une dispute entre deux amis ?

Un juge d'apparence. Le miroir du conte ne connaît que ce qui se voit. Il ne flatte pas, il compare : sa réponse commence par un éloge, « Oui, tu es belle, très belle », avant le « mais » qui ruine tout. La reine ne lui demande pas qui elle est, mais comment elle paraît, et à quel rang. En donnant ce rôle à H.1, H.2 l'accuse d'avoir besoin d'un verdict extérieur, d'un classement des vies où la sienne doit rester première.

Ce que cache la cabane. Le conte place l'autre beauté loin du palais, dans un lieu pauvre et retiré. Le participe « cachée » et le complément « au fond de la forêt » l'éloignent de toute vitrine. H.2 se peint sous les traits de ce qui ne se montre pas. Le déguisement est habile : il retourne l'accusation. Ce n'est plus H.2 qui envie un bonheur exposé ; c'est H.1 qui s'inquiète d'un bonheur dérobé.

Le refus préalable. Avant le conte, H.2 avait déjà écarté le rôle du rival : « J'étais content pour toi. » Il précisait : « Pour moi, je n'en voulais pas, de ce bonheur. Ni cru ni cuit... ». L'expression familière refuse le bonheur de H.1 sous toutes ses formes. La princesse du conte n'est donc pas une concurrente qui voudrait le palais.

La traduction de H.1. H.1 comprend pourtant le conte comme une compétition : « Un autre bonheur... plus grand ? ». Il garde la logique du miroir, celle d'un rang. La réponse de H.2 est décisive : « Non justement, c'est encore pire que ça. Un bonheur, à la rigueur tu pourrais l'admettre. » Une beauté plus grande, le miroir sait la nommer et la placer. Ce que H.1 ne supporte pas, selon H.2, c'est ce qui échappe au miroir lui-même.

Le conte se défait. H.2 se sert du conte et le contredit dans le même mouvement. Dans le récit, la menace vient d'une apparence supérieure ; dans la dispute, elle vient de ce qui n'a pas d'apparence mesurable. L'image empruntée sert d'abord à faire entendre l'accusation, puis montre sa propre insuffisance. Le costume du conte tombe au moment où il a servi : il reste une chose cachée qui n'est même pas une beauté rivale, et que la scène renonce à habiller.

› *« Le catalogue des bonheurs » : seize exercices de grammaire sur les phrases du passage du conte.* dossiers/sarraute/exercices-de-grammaire/texte-8/index

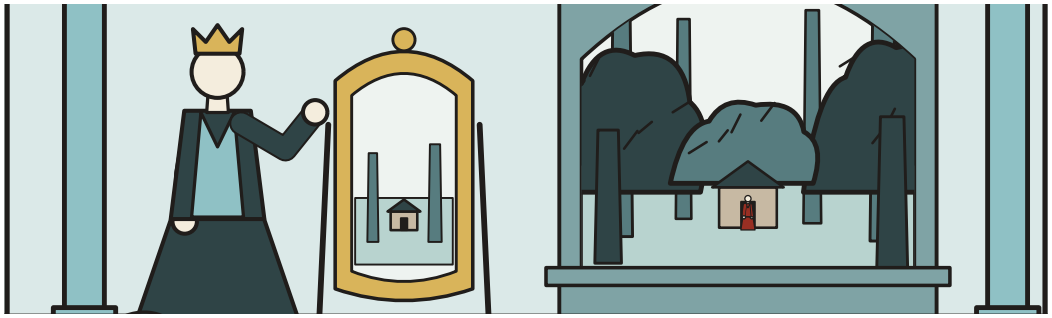
› *« Le bonheur sans nom, hors catalogue » : l'explication du passage, avec la prise consacrée à la petite princesse cachée et au conte de la reine.* dossiers/sarraute/commentaires/texte-8



H.2 raconte, le bras tendu vers une forêt lointaine ; H.1 détourne la tête et lève la main pour couper court.



Au fond de la forêt, une cabane à l'écart de tout palais : là se tient le bonheur caché.



La reine interroge son miroir, qui lui montre en petit la cabane du fond de la forêt où se tient la princesse cachée.

CE QUE LE CONTE NE PERMET PAS DE CONCLURE

On peut dire que le conte permet à H.2 de retourner l'accusation de jalousie et de faire de son ami celui qui a besoin d'un miroir. On ne peut pas dire que H.1 soit cette reine. C'est H.2 qui distribue les rôles, au milieu d'une dispute, pour se défendre : l'image est une arme avant d'être un portrait. La banque de questions du dossier le formule ainsi : « L'image est d'abord une arme rhétorique de H. 2, pas une clé psychologique. »

Il faut aussi tenir l'écart entre le récit et la pièce. Arnaud Rykner, dans l'édition Folio Théâtre, rapproche le conte d'une autre histoire : il oppose le conte, qui finit bien, au mythe des frères ennemis, qui finit par la « lutte à mort ». La dispute ne promet aucune fin heureuse. Rykner signale encore une lecture biographique, qu'il refuse d'« aventurer plus avant ». La princesse elle-même reste sans visage : H.2 ne dit jamais ce qu'est ce bonheur caché, il dit seulement où il se tient. Le conte éclaire donc une manœuvre de H.2 ; il ne livre ni la vérité de H.1 ni celle de l'autrice.

› *« Le nom qui saisit et qui enferme » : la dissertation qui suit les noms, puis les images, dans la dispute.* dossiers/sarraute/dissertations/sujet-6

SUR LE SITE

› *« Le catalogue des bonheurs » : seize exercices de grammaire sur les phrases du passage du conte.*
dossiers/sarraute/exercices-de-grammaire/texte-8/index

› *« Le bonheur sans nom, hors catalogue » : l'explication du passage, avec la prise consacrée à la petite princesse cachée et au conte de la reine.*
dossiers/sarraute/commentaires/texte-8

› *« Le nom qui saisit et qui enferme » : la dissertation qui suit les noms, puis les images, dans la dispute.*
dossiers/sarraute/dissertations/sujet-6

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 6 · vendredi 16 octobre 2026 · page 49

LE DOSSIER

Un soir H.1, le lendemain H.2 : la création française échange les deux rôles

Le conte de H.2 fixait les places : la reine d'un côté, la princesse cachée de l'autre. La scène de 1986 a tenté l'expérience inverse. Les deux acteurs ont échangé leurs personnages, comme on échange un costume.

Au Théâtre du Rond-Point, en février 1986, Jean-François Balmer joue H.1 et Sami Frey H.2. En mars, ils alternent les rôles un soir sur deux. La banque de questions du dossier rapporte le fait et la lecture qu'en donne Arnaud Rykner : H.1 et H.2 étaient traités « à parité », c'est-à-dire sur un pied d'égalité. Ce témoin de théâtre met à l'épreuve la lecture du conte. Si la reine et la princesse sont des natures, l'échange n'a pas de sens : on ne confie pas la jalouse à l'innocent du soir précédent. Si ce sont des places dans une dispute, le même acteur peut les occuper tour à tour.

Ce que l'échange confirme. Dans le conte, c'est H.2 qui distribuait les rôles. L'alternance montre que la pièce soutient les deux distributions. L'acteur qui, un soir, accuse son ami d'être la reine au miroir devient le lendemain celui qu'on accuse. Pour que l'échange tienne, il faut que chaque camp soit assez fort pour être défendu de l'intérieur par le même corps. La reine et la princesse sont des positions de parole, non des visages. Une réplique comme « Tu étais jaloux » passe ainsi d'une voix à l'autre : celui qui la lance un soir la reçoit le lendemain.

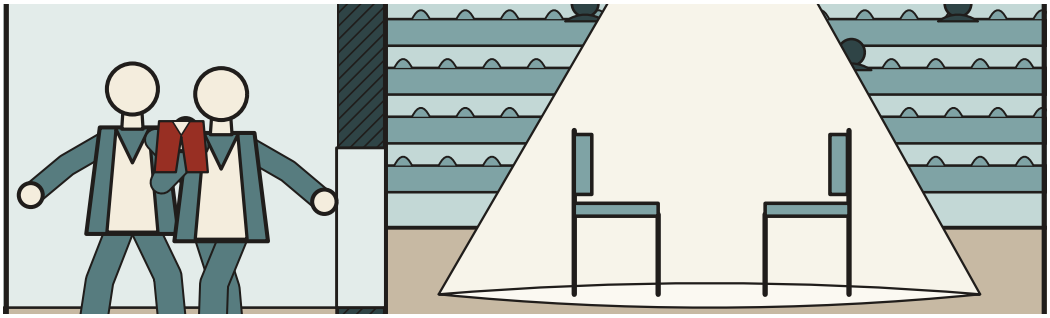
Ce que l'échange empêche. La banque avance une hypothèse, qu'elle donne comme telle : « L'alternance a pu servir à empêcher le public de choisir son camp d'après la personnalité d'un acteur. » Le spectateur ne peut plus attacher la jalousie à une silhouette connue. Il doit écouter ce que chaque réplique fait, et non reconnaître un type.

Une mise en scène contraire. En 1998, au théâtre national de la Colline, Jacques Lassalle choisit une autre voie. La banque rappelle qu'à New York, chez Benmussa, « les deux amis étaient à égalité ». Selon elle, il montre un H.2 dont l'hypersensibilité va « jusqu'à l'hystérie » : il brandit une chaise, jette des manuscrits. Les didascalies du témoin ne prescrivent ni la chaise ni les manuscrits jetés. Ce H.2 reçoit donc un costume que le texte ne lui donne pas. Elle ajoute : « Le texte ne tranche pas : H. 2 refuse justement d'être rangé dans une catégorie. » Elle en mesure aussi le risque : « L'hystérie scénique risque de donner raison à H. 1 en faisant de H. 2 un malade ; c'est une lecture, non une démonstration. »

Ce que la scène révèle du texte. Les deux mises en scène ne se contredisent pas sur le texte ; elles s'opposent sur l'habit qu'elles lui prêtent. La première retire aux personnages tout signalement durable, la seconde en ajoute un. Que les deux soient possibles prouve que la pièce laisse les rôles ouverts. Le conte de H.2 était déjà une tentative pour les fermer : en se donnant la cabane et en laissant le palais à son ami, il faisait ce qu'un metteur en scène fait quand il choisit qui sera sympathique.

› *« Des caractères aux valeurs » : la dissertation qui demande si le conflit oppose des caractères ou des systèmes de valeurs.* dossiers/sarraute/dissertations/sujet-4

› *« Les questions de la pièce » : la banque où se trouvent les fiches sur l'alternance des rôles en 1986 et sur la mise en scène de 1998.* dossiers/sarraute/banque/banque-de-questions



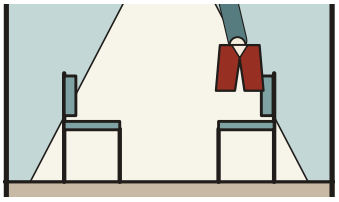
En mars 1986, les deux acteurs se croisent en coulisse et se passent la veste : chacun va à la chaise que l'autre quitte.

JUSQU'OÙ L'ALTERNANCE PROUVE-T-ELLE QUELQUE CHOSE ?

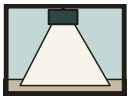
On peut dire que l'alternance de 1986 confirme une lecture. Dans cette pièce, les rôles que chacun prête à l'autre sont des places, et le texte les rend tenables des deux côtés, au point qu'un même acteur peut les jouer à un jour d'écart.

On ne peut pas dire qu'elle prouve une intention de Sarraute ni une vérité du texte. La banque rappelle l'objection : « Une alternance peut répondre à des raisons pratiques de troupe autant qu'à une lecture du texte. » L'idée de parité est celle de Rykner, non un fait de la pièce, et la mise en scène de Lassalle montre qu'une autre distribution des sympathies reste jouable. Il faudrait encore comparer les spectacles eux-mêmes, et la banque le reconnaît pour 1998 : « La captation de Lassalle n'a pas été vue. » La scène borne donc la lecture du conte sans la trancher : elle établit que la reine peut changer d'acteur, non qu'aucun des deux amis ne la porte. Pour un élève, la leçon est de méthode : un fait de mise en scène se cite comme un témoin, daté et attribué, jamais comme une preuve qui parlerait à la place du texte.

› *« Sources, bornes et droits » : le témoin, l'édition utilisée et les limites de diffusion du dossier.* dossiers/sarraute/sources-bornes-droits



Un soir à gauche, le lendemain à droite : la même veste change de dossier, et le rôle avec elle.



Une même lumière blanche sur le plateau nu, où deux acteurs passent à tour de rôle.

SUR LE SITE

› *« Des caractères aux valeurs » : la dissertation qui demande si le conflit oppose des caractères ou des systèmes de valeurs.*
dossiers/sarraute/dissertations/sujet-4

› *« Les questions de la pièce » : la banque où se trouvent les fiches sur l'alternance des rôles en 1986 et sur la mise en scène de 1998.*
dossiers/sarraute/banque/banque-de-questions

› *« Sources, bornes et droits » : le témoin, l'édition utilisée et les limites de diffusion du dossier.*
dossiers/sarraute/sources-bornes-droits

LES REPÈRES

Un personnage montre ; le texte fait voir.

La façade se cite aussi exactement que le reste.



Le cheval revient seul de la forêt : il dit ce que valait la promesse.

Un objet du récit peut démentir une belle promesse.

L'écart s'appuie sur un mot du texte.

Sans indice écrit, pas d'écart

on n'invente pas.

Un écart n'est pas toujours un mensonge

se vanter n'est pas tromper.

› *« Lire une parole qui agit · Le Menteur » : situer la distribution du savoir, puis conserver une limite, quand un mensonge réussit auprès d'un personnage et échoue devant un autre.* dossiers/corneille/methode/lire-une-parole-qui-agit

LA MARCHE À SUIVRE

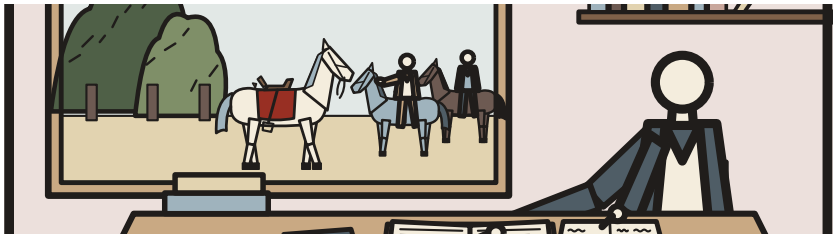
Quatre gestes, au brouillon, pour chaque personnage étudié. ① Noter dans une colonne ce qu'il montre : habit, titre, ton, mots qu'il dit de lui. ② Noter en face ce que le texte pose à côté : un verbe du narrateur, un adjectif, un détail du corps ou du décor. ③ Relier les deux par une phrase dont le sujet est le texte, jamais le personnage : *le narrateur montre…, la scène laisse voir….* ④ Vérifier l'indice : si l'écart ne tient à aucun mot, le retirer. Le lecteur de la copie, dit le site, « cherche si tu as vu ».

› *« Le commentaire de texte : la méthode complète, pas à pas » : le brouillon en quatre gestes, et un lecteur de copie qui cherche si tu as vu.* methode/le-commentaire-de-texte

LA QUESTION

Ce que le personnage affiche, ce que le texte fait voir : ne pas recopier la façade dans une copie

Un personnage se présente sous un certain jour : un habit, un titre, un ton. Le texte peut montrer autre chose, à côté, par un seul mot. Recopier l'apparence comme si c'était la thèse du texte, c'est se laisser tromper avec les autres.



Le doigt sur les vers où le cheval de Keu revient seul, l'élève écrit en face de la promesse ce que le récit en a fait.

Dans un poème, une pièce ou un roman, les personnages se montrent : ils s'habillent, prennent un air, choisissent les mots qu'ils disent d'eux-mêmes. Une copie pressée recopie ce qu'ils montrent et croit avoir analysé. Or le texte ne dit pas toujours ce que le personnage affiche ; il le fait voir autrement, par un adjectif, un détail, une chute. Comment séparer les deux ?

L'exemple, avant et après. Dans un commentaire du début du *Chevalier de la charrette*, quand Keu, le sénéchal, part avec la reine pour affronter le chevalier qui l'a défiée :

Avant. « Keu est un chevalier sûr de sa force, qui protège la reine : « ne craignez rien : je la ramènerai saine et sauve, et tout heureuse » (v. 192-195). »

La citation est exacte, et la phrase est fausse. Elle prend l'assurance du personnage pour son portrait. Le texte la juge pourtant aussitôt : toute la cour nomme sa demande « orgueil, outrage et déraison », et le récit répond à la promesse une soixantaine de vers plus loin.

Après. « Keu promet de ramener la reine « saine et sauve, et tout heureuse » ; la cour a déjà parlé d'« orgueil, outrage et déraison ». Le récit tranche sans commentaire : « Le cheval revenait tout seul, l'étrivière teinte de sang ». La promesse n'était qu'une parole ; le cheval vide dit ce qu'elle valait. »

Mêmes vers, mêmes guillemets. La copie ne croit plus la promesse ; elle lit ce que le récit en fait. Elle y gagne un argument : la faiblesse de la cour s'avoue par un cheval.

› *« Lancelot, texte 2 : Le don arraché » : les vers 160 à 196 en ancien français et en traduction, suivis en trois mouvements, du pacte de la reine au départ avec Keu.* dossiers/chretien/commentaires/texte-2-le-don-arrache

› *« Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la charrette : texte » : l'original et sa traduction en regard, de la promesse de Keu (v. 192-196) au cheval revenu seul, l'étrivière teinte de sang (v. 259-263).* dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

LA LIMITE

On peut dire qu'une apparence citée n'est pas encore une interprétation, et que le texte peut la démentir sans un mot de commentaire. **On ne peut pas dire** que toute apparence ment. Il faut un indice écrit : un mot du narrateur, le jugement d'un témoin, un objet. Sans indice, l'écart serait inventé.

Et l'indice ne dit que ce qu'il dit. Rien n'indique que Keu promet ce qu'il sait ne pas pouvoir tenir : le texte le montre sûr de lui, puis vaincu ; il ne dit pas qu'il a menti, et la copie ne le dit pas à sa place. La citation vient en outre d'une traduction : avant d'appuyer l'analyse sur un mot, vérifier le vers en ancien français, ici « Tote heitiee et tote sainne » (v. 195).

› *« Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la charrette : texte » : le vers 195, « Tote heitiee et tote sainne », sous sa traduction, pour vérifier le mot avant de l'analyser.* dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

LE GESTE

Le site donne la règle sur la page qui prépare l'entretien de l'oral sur *Lettres d'une Péruvienne* : « Distingue son interprétation d'une situation de ce que le lecteur comprend. » La méthode du *Menteur* en fait le centre du travail : « Un mensonge peut réussir auprès d'un personnage et échouer devant un autre ; cette différence est le cœur de la démonstration. » Le geste se fait en trois temps.

① **Noter ce que le personnage montre.** Son habit, son geste, le nom qu'il se donne : c'est la façade, et elle se cite aussi exactement que le reste.

② **Chercher ce que le texte place à côté.** Un verbe du narrateur, un adjectif posé sur un objet plutôt que sur une personne, un détail du corps, une chute : le texte parle aussi par là.

③ **Écrire l'écart.** L'analyse ne choisit pas entre les deux. Elle dit ce que le texte fait de la façade, et quel mot le prouve.

› *« Faire entendre Lettres d'une Péruvienne à l'entretien » : les erreurs à éviter, dont celle de prêter à Zilia une intention que le passage ne montre pas, et la distinction entre son interprétation et ce que comprend le lecteur.* dossiers/graffigny/presentation/presentation-de-l-oeuvre

LA QUESTION

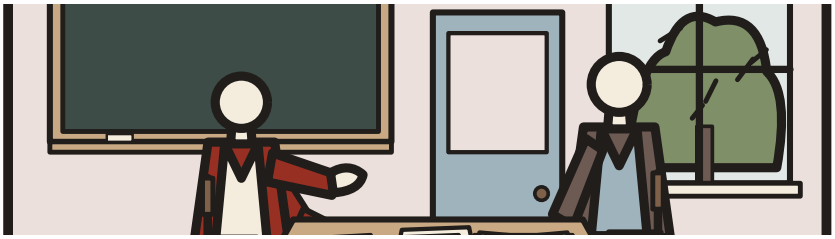
L'oral ne se récite pas : préparer des appuis, pas un texte

Deux parties, et dans chacune la même consigne : parler à partir de repères, non dérouler une page apprise. Les pages du site le redisent d'une œuvre à l'autre ; chaque phrase citée ici vient de l'une d'elles, nommée.

CE QUE CES PAGES NE DISENT PAS

On peut dire tout ce qui précède, page par page. **On ne peut pas dire** davantage, et les manques comptent. Aucune page ne fixe la longueur de la carte ni le nombre de mots à y écrire : nous n'en imprimons pas. Aucune ne dit non plus combien de temps on peut regarder ses notes en parlant. Surtout, la carte sert à la préparation, pas à la salle d'examen. La page de *Mes forêts* le dit nettement : « Elle ne donne aucun droit d'emporter une fiche supplémentaire à l'épreuve : les documents autorisés relèvent du cadrage officiel et des indications de l'établissement. » Enfin, les gestes que proposent ces pages viennent du site, non du texte officiel ; *Lettres d'une Péruvienne* l'écrit de ses propres conseils : « une aide pédagogique de la Maison, pas une grille officielle à réciter ».

› *« Le pont de l'épreuve orale » : ce que le texte officiel accorde au candidat, ses sources datées, et le pari sur la parole : un oral n'est pas une récitation.*
dossiers/chretien/oral/le-pont-de-l-epreuve



Sa carte de trois mots sous la main, la candidate regarde l'examinateur et parle : le brouillon reste retourné.

Devant l'oral, la tentation est d'écrire tout ce qu'on dira, puis de l'apprendre. Le texte appris rassure : il tient debout tout seul, comme un costume repassé la veille. Les pages du site écartent pourtant cette solution, et l'une d'elles le dit en une ligne : « Un oral n'est pas une récitation. » Une récitation sonne juste tant que rien ne l'interrompt ; au premier imprévu, elle se défait. Pourquoi ce refus, et que préparer à la place, dans la première partie comme dans la seconde ?

Ce qu'on demande. Pour la première partie, la page de méthode de l'explication linéaire part d'un fait simple : « Le jour de l'oral, tu ne sais pas à l'avance sur quel passage tu vas tomber : c'est donc une méthode, pas une récitation, qui te sauve. » Elle en tire la règle de la préparation : « Ta préparation est un brouillon, pas un texte à réciter. » Et elle décrit le passage de l'un à l'autre : « À l'écrit de préparation, tu remplis ces cases ; à l'oral, tu les fonds dans un discours continu, sans réciter les étiquettes. »

Pour la seconde partie, la page de présentation du *Chevalier de la charrette* cite le texte officiel : le candidat présente l'œuvre et « expose les raisons de son choix » avant le dialogue. Elle ajoute ce que ce texte ne contient pas : « Le texte ne donne ni questionnaire figé, ni réponse modèle à réciter. » La page de *Lettres d'une Péruvienne* précise ce qui suit la présentation : « L'examinateur ne te demande pas de recommencer ton exposé : il t'offre un point à approfondir. »

Comment c'est noté. La page du *Chevalier de la charrette* recopie ce que la fiche d'évaluation retient de la communication orale, et l'on y lit notamment : « phrases achevées ; prestation vivante ; gestion des temps de silence ». Elle conclut : « Autrement dit, la manière de parler est notée pour elle-même, autant que la matière. »

Dans la liste des erreurs à éviter, la même page nomme la récitation et son effet : « Réciter des réponses toutes faites : l'élève paraît mécanique, la fonction phatique s'effondre ; il faut retenir des matrices souples, et vraiment dialoguer. » Pour la première partie, la méthode de l'explication linéaire rassure : « l'examinateur n'attend pas l'exhaustivité, il évalue une analyse cohérente ».

› *« L'explication linéaire : la méthode pas à pas pour l'oral » : une méthode plutôt qu'une récitation, une préparation qui reste un brouillon, un exposé en parole continue.* methode/l-explication-lineaire

COMMENT S'Y PRÉPARER

Plusieurs pages proposent le même outil : une carte de quelques lignes. *Lettres d'une Péruvienne* : « Des repères servent la parole sans devenir un texte à réciter. » Et pour la remplir : « Écris des mots qui déclenchent une idée et que tu comprends immédiatement. » La page de Fontenelle dit le partage des rôles : « Tes fiches gardent des appuis, puis ta voix reconstruit le chemin. »

La carte ne suffit pas ; il faut apprendre à s'en détacher. La page de *Mes forêts* conseille de choisir sa raison et ses appuis, « puis entraîne-toi à les dire en quittant la carte des yeux ». Et Fontenelle prévoit le trou de mémoire : « Prépare aussi une reformulation du moment concerné : si la citation t'échappe, tu pourras rester précis sans en fabriquer les mots. »

› *« Faire entendre Lettres d'une Péruvienne à l'entretien » : la carte de préparation, des repères qui servent la parole sans devenir un texte à réciter.*
dossiers/graffigny/presentation/presentation-de-l-oeuvre

LES REPÈRES

Un oral n'est pas une récitation
les deux parties le supposent.

Première partie
on ignore le passage à l'avance ; on prépare donc une méthode, non un texte.



Trois mots sur la carte suffisent à relancer une idée ; la main libre parle.

Un brouillon, que l'on fond dans une parole continue.

Seconde partie
présenter l'œuvre et les raisons de son choix, puis dialoguer sur le point que l'examinateur ouvre.

Pas de réponse modèle dans le texte officiel.

La manière de parler est notée pour elle-même.

Une carte d'appuis, qu'on apprend à quitter des yeux, et une reformulation prête si la citation échappe.

› *« Présenter Le Chevalier de la charrette à l'entretien de l'oral » : ce que l'examinateur évalue, grille et fiche de communication, puis les erreurs à éviter, dont la récitation de réponses toutes faites.*
dossiers/chretien/presentation/presentation-de-l-oeuvre

LES MOTS DE LA PRÉPARATION

Les pages ont leur vocabulaire, et il dit ce qu'on attend. **Le brouillon** : ce qu'on écrit pendant la préparation, et qui ne se lit pas tel quel. **Les appuis** : les mots qui relancent une idée. *Lettres d'une Péruvienne* les définit par la négative : « Ce sont des appuis, pas des phrases obligatoires à réciter. » **La réserve** : la page de *Mes forêts* nomme ainsi son dossier : « Ce dossier n'est pas à réciter ; c'est une réserve où puiser, le jour venu, la matière de ta présentation et de tes réponses. » **Les matrices souples** : l'expression vient de la page du *Chevalier de la charrette*, qui l'oppose aux réponses toutes faites.

› *« Présenter Mes forêts » : la carte de derniers entraînements, puis le dossier de l'épreuve, réserve où puiser et non texte à réciter.*
dossiers/dorion/presentation/

REPÈRES

Le gilet

Laurent cherche d'abord ses habits. Se rhabiller, ce serait redevenir l'ami de la famille qui passe le soir ; mais les pas de la tante sont déjà dans l'escalier, et le temps manque.

Le tas

« les vêtements d'homme qui traînaient » font disparaître l'homme sous ses propres habits. Ce qui devait le désigner devient ce qui le dérobe au regard.

Le jupon

la pièce retirée pour l'amour devient le couvercle de la cachette. Le blanc du linge couvre ce qu'il y a de plus compromettant dans la chambre.



Le verrou n'est pas tiré : l'audace de Thérèse laisse la porte ouverte à la tante.

La migraine

Thérèse ne nie rien. Elle garde la rougeur et le frisson, et les traduit en symptômes ; le mensonge porte sur le nom, non sur les faits visibles.

Deux voix

elle parle « d'une voix basse et calme » à l'amant, d'une voix plaintive à la tante. Chaque public reçoit son timbre, et aucun des deux n'entend l'autre.

L'école

le site rappelle que, enfant, « Elle apprend à cacher son énergie et ses émotions ». La scène montre ce savoir d'enfance devenu une arme d'adulte.

La maxime

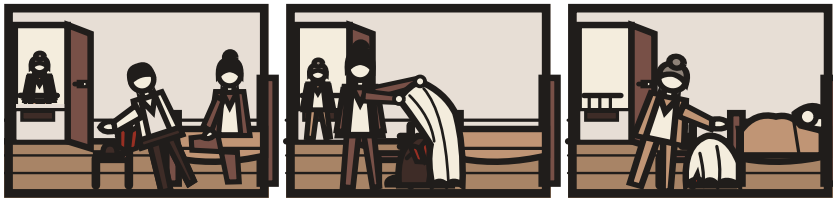
« ils n'aiment pas » est démenti par la sollicitude de la tante, que sa tendresse rend crédule. Thérèse se trompe sur la cause de sa propre réussite.

› *« Thérèse Raquin en trois minutes » : huit moments du roman, dont « Grandir sous les soins destinés à un autre », avec un avertissement : le résumé révèle la fin.* dossiers/zola/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

L'ESSENTIEL

Sous un jupon blanc, Thérèse cache un homme et montre une malade

Madame Raquin monte à l'improviste dans la chambre où sa nièce reçoit son amant. Thérèse n'a ni armoire ni seconde porte : elle a ce que les amants viennent d'ôter. Le chapitre fait de quelques vêtements une cachette, et d'un corps encore troublé un corps souffrant.



Les pas de la tante montent l'escalier : Laurent se jette sur son gilet, Thérèse rit de sa mine.

LE passage exact. Au chapitre 7, les amants se retrouvent l'après-midi dans la chambre des époux. Un jour, madame Raquin monte. Laurent « chercha fiévreusement son gilet, son chapeau » (ch. 7) : son premier réflexe est de se rhabiller, donc de redevenir l'ami du soir. Thérèse fait l'inverse. Elle ne l'habille pas, elle le recouvre : « Elle jeta sur lui les vêtements d'homme qui traînaient, et étendit sur le tout un jupon blanc qu'elle avait retiré. »

Un tas de linge à la place d'un homme. La phrase change un corps en objet. Thérèse « le courba au pied du lit, dans un coin » ; il n'est plus qu'un amas d'étoffes. Les habits d'homme, qui devaient le trahir, deviennent sa cachette ; le jupon, la pièce la plus intime, ferme le tout. Ce qui dénonce l'adultère sert à le couvrir. Le narrateur ne commente pas ce renversement : il le dispose sous nos yeux.

Une malade composée. Thérèse se couche ensuite « échevelée, demi-nue, encore rouge et frissonnante ». Ces signes du plaisir sont ceux qu'on prête aussi à la fièvre ; il suffit de les nommer autrement. « La jeune femme feignait de dormir. » Réveillée, elle répond « d'une voix dolente qu'elle avait une migraine atroce ». Le corps n'a pas changé ; sa lecture, si. La même rougeur raconte deux histoires selon celui qui la regarde.

La maîtrise du geste. Le récit souligne l'aisance de la jeune femme : « Elle fit ces choses avec des gestes lestes et précis, sans rien perdre de sa tranquillité. » En face, une seule phrase pour l'homme : « Laurent suait sous le jupon blanc. » Celui qu'on présentait par sa force tremble sous une jupe ; celle qu'on croit endormie mène la scène.

Où le texte s'arrête. Thérèse tire elle-même la leçon : « Tous ces gens-là sont aveugles : ils n'aiment pas. » Le récit ne lui donne pas raison. Madame Raquin est montée « craignant que sa nièce ne fût malade » et parle « avec sollicitude ». Ce n'est pas un défaut d'amour qui l'aveugle ; c'est son affection, qui cherchait une malade et la trouve.

› *« Thérèse Raquin · texte intégral » : les trente-deux chapitres de l'édition Lacroix de 1868, où se lit le chapitre 7 en entier.* dossiers/zola/texte/therese-raquin-texte-integral

LA PREUVE

La preuve tient dans la distribution des verbes. Thérèse est le sujet de presque toutes les actions : elle « prit » le bras, le « courba », « jeta », « étendit », puis « se coucha » et « feignait ». Laurent ne garde qu'un verbe, et c'est un verbe du corps qui lui échappe : « suait ». Le déguisement inverse la répartition habituelle du roman, où l'homme est d'abord décrit par sa puissance.

Faisons l'essai inverse. Si Thérèse poussait Laurent dans une armoire, la scène serait une farce : un meuble, une porte, la crainte d'une ouverture. Ici, rien n'entre dans la chambre, rien n'en sort. La cachette est faite de ce qui vient d'être retiré ; chaque objet change de fonction. C'est cette économie qui inquiète : pour mentir, Thérèse n'a besoin d'aucun accessoire.

› *« Parcours thématique » : le thème III, « Les habitudes bourgeoises et les usages clandestins », dont deux fiches citent le début du chapitre 7.* dossiers/zola/parcours/parcours-thematique

LE GESTE

Le geste à retenir

Devant une scène de cachette, ne regardez pas seulement ce qui est caché. Demandez avec quoi on cache, et ce que cet objet signifiait l'instant d'avant. Ici, le jupon et les habits d'homme étaient les traces de l'adultère ; ils en deviennent l'alibi. Relevez ensuite qui agit et qui subit : la liste des sujets grammaticaux montre mieux qu'un portrait qui commande. Notez enfin les deux lectures possibles d'un même signe : la rougeur de Thérèse peut dire le plaisir ou la fièvre, et toute la scène tient dans le choix du mot que la jeune femme impose à sa tante. On peut dire que Thérèse maîtrise les apparences avec une aisance que son éducation explique. On ne peut pas dire que madame Raquin soupçonne quoi que ce soit, ni que la scène annonce déjà le meurtre : le chapitre montre seulement que le mensonge réussit, et que Thérèse en tire une conclusion trop rapide.

› *« Méthode du commentaire » : six gestes, de « Situer » à « Relier », dont « Décrire » : « Nommer la relation entre mots, phrases, regard et geste avant l'étiquette de procédé. »* dossiers/zola/methode/commentaire

L'ESSENTIEL

Votre enfant étudie un roman où l'on remet le deuil comme un costume de scène

Après la mort de Camille, ses deux meurtriers obtiennent leur mariage en jouant chacun un rôle.

POUR SITUER

Thérèse Raquin est un roman d'Émile Zola paru en 1867, au programme de la voie technologique avec le parcours « anatomie des passions ». Il compte trente-deux chapitres. Le site le présente ainsi : « Le meurtre coupe le roman : après lui, le désir change de régime et l'espace conjugal devient répétition. » Les chapitres 18 et 19 se placent dans cet après : le meurtre a eu lieu au chapitre 11, les noces arrivent au chapitre 20. Autour de la table du jeudi se retrouvent madame Raquin, la tante de Thérèse et mère de Camille, Michaud, son vieil ami, et Grivet, vieil employé de la compagnie d'Orléans. Aucun d'eux ne sait rien du crime ; tous croient à l'accident, et ce sont eux qui feront le mariage des deux coupables.

› *« Présenter le roman » : six repères avant la lecture, dont « Un crime au centre, non au terme ».* dossiers/zola/presentation/index



Au comptoir, Thérèse se plie sous son châle ; près des cartons, la tante la regarde dépérir.

THÉRÈSE Raquin raconte un crime ; ces chapitres racontent une mise en scène. Thérèse et Laurent ont tué Camille, le mari de Thérèse, et l'ont fait passer pour un accident. Plus d'un an après, ils veulent s'épouser. Le demander serait avouer qu'ils y pensaient. Ils arrêtent donc un plan : « se faire offrir ce qu'ils n'osaient demander, par madame Raquin elle-même et par les invités du jeudi » (ch. 18).

Le narrateur emploie alors, sans détour, le vocabulaire du théâtre : « La comédie fut longue et délicate à jouer. » Chacun reçoit son emploi. Thérèse, dont le deuil était fini au point qu'elle « s'habillait de robes claires », reprend la tristesse qu'elle avait quittée. Elle « joua son rôle de veuve inconsolée avec une habileté exquise » : silences, soupirs, « des sourires pâles et navrants ». Le deuil n'est plus un état. C'est une tenue qu'on remet quand elle peut servir.

Laurent joue l'ami dévoué. Le texte précise qu'il « avait trouvé une voix d'acteur, douce et pénétrante ». Il prend la vieille mercière à part et s'alarme de la santé de la jeune femme : « Nous la perdrons bientôt, murmurait-il avec des larmes dans la voix. » Les larmes sont dans la voix, non dans les yeux : un effet réglé pour l'oreille d'une mère en deuil.

Le public ne se doute de rien, et c'est lui qui conclut. Michaud, l'ancien commissaire de police, pose son diagnostic : « Elle a besoin d'un mari ; cela se voit dans ses yeux. » Madame Raquin trouve d'abord l'idée cruelle pour la mémoire de son fils, puis la désire pour elle-même, parce qu'elle redoute de vieillir seule dans la boutique. Les spectateurs croient inventer le dénouement de la pièce qu'on leur joue.

Le plus frappant est que la comédie réussit entièrement. Personne ne démasque les acteurs, aucun regard ne les surprend. Le roman ne fera pas tomber ce costume par une enquête : il le laissera tomber de lui-même, dans la chambre que ce mariage leur ouvre.

› *« Explication 6 · Le second mariage comme fabrication collective » : la scène du jeudi où l'entourage désigne le mari, suivie en trois moments.* dossiers/zola/commentaires/texte-6

LA LIMITE

Un rôle qui couvre aussi une peur

On peut dire que le mariage est obtenu par un jeu concerté, et que l'entourage y prête la main sans le savoir. On ne peut pas dire que Thérèse et Laurent soient de froids calculateurs maîtres de tout. Les mêmes pages les montrent rongés par l'insomnie ; ils attendent leurs noces « comme un jour de salut qui serait suivi d'une nuit heureuse ». Laurent lui-même, pendant qu'il vante sa victime, sent les « révoltes sourdes de ses entrailles ». Sous le costume du deuil et celui de l'ami, il y a moins un plan triomphant qu'une terreur qui cherche un abri, et un corps qui ne joue pas. Le masque trompe les autres ; il ne protège pas celui qui le porte, et la peur continue de travailler dessous, nuit après nuit. Le roman laisse ouverte une question qu'on peut poser à table : quand on joue un rôle pour obtenir ce qu'on veut, sait-on encore ce qu'on attend vraiment de ce qu'on obtient ?

› *« Grammaire transversale » : trente analyses reliées aux phrases du roman, dont trois sur le chapitre 19.* dossiers/zola/grammaire/index

À TABLE

Pourquoi les amants ne demandent-ils pas eux-mêmes le mariage ? Leur hâte trahirait l'intérêt qu'ils avaient à la mort de Camille. Il faut que l'idée paraisse venir des autres.

Que signifient les « robes claires » ? Thérèse avait quitté le deuil ; elle le reprend quand le projet l'exige. Le vêtement suit le calcul, non le chagrin.

Quel mot du narrateur annonce le théâtre ? « La comédie » : il nomme le jeu avant de le montrer, et le lecteur assiste à la représentation en connaissant les coulisses.



Au seul nom de Camille, la mère éclate en sanglots : son chagrin devient l'instrument d'un autre.

Comment Laurent fait-il pleurer madame Raquin ? En lui parlant de Camille, qu'il a tué, d'une voix travaillée. Il se sert du chagrin de la mère comme d'un instrument.

Qui prononce le premier le mot « mari » ? Michaud, l'ancien commissaire, qui croit lire un besoin dans les yeux de Thérèse. L'homme du métier se trompe de diagnostic.

Pourquoi madame Raquin finit-elle par accepter ? Elle a peur de mourir seule et de faire entrer un étranger chez elle. Son intérêt rencontre celui des coupables.

La comédie est-elle démasquée ? Non, elle réussit, et c'est sa réussite qui enferme les deux coupables dans la vie commune qu'ils réclamaient.

› *« La banque de questions » : des questions posées sur une phrase située, dont trois sur le chapitre 19.* dossiers/zola/banque/banque-de-questions

L'ENQUÊTE

Cinq têtes déguisées, un seul noyé : pourquoi le costume ne couvre pas le visage

Au chapitre 25, Laurent s'est loué un atelier et peint. Un ancien camarade admire ses études, puis note qu'elles se ressemblent toutes. Barbe, auréole, casque, cicatrices : la peinture change les âges et les sexes, jamais la figure qu'elle prétend recouvrir.

Le chapitre commence par un compliment sur l'habit. Le camarade, croisé dans la rue, ne reconnaît pas Laurent : « tu as une tenue d'ambassadeur. C'est du dernier chic. » (ch. 25) Monté à l'atelier, il découvre « cinq études, deux têtes de femme et trois têtes d'homme » et s'étonne : « Où diable as-tu appris à avoir du talent ? » Puis vient le reproche, qui est une observation exacte : « Ces cinq têtes se ressemblent. Les femmes elles-mêmes prennent je ne sais quelle allure violente qui leur donne l'air d'hommes déguisés… » La question est posée par ce mot : pourquoi aucun des déguisements peints ne parvient-il à couvrir le visage qu'il recouvre ?

Le déguisement vu du dehors. Le camarade voit l'effet sans en connaître la cause. Son mot, « déguisés », dit que les figures portent un costume ; il ne dit pas de qui. Il propose un remède de métier : « il faudra changer quelques-unes des physionomies ». Pour lui, l'air de famille est une maladresse que l'on corrige.

Le déguisement vu du dedans. Laurent, seul, sait : « Ils ressemblent à Camille. » Le narrateur précise l'opération : « On eût dit Camille grimé en vieillard, en jeune fille, prenant le déguisement qu'il plaisait au peintre de lui donner, mais gardant toujours le caractère général de sa physionomie. » Le costume règle l'âge et le sexe ; il laisse intact le « caractère général ». Le détail le montre : « sous cette barbe blanche, l'artiste devinait le menton maigre de Camille ». La barbe est un accessoire posé sur un menton qui reste le même.

L'essai méthodique. Laurent essaie alors tous les costumes que la peinture connaît : « des têtes d'anges, de vierges avec des auréoles, de guerriers romains coiffés de leur casque ». Le résultat tient en une phrase : « il était tour à tour ange, vierge, guerrier, enfant et bandit. » Chaque attribut désigne un type ; aucun ne touche au visage, qui demeure celui de la victime.

La caricature, dernier costume. L'exagération devrait défigurer. « Alors Laurent se jeta dans la caricature » ; il ne réussit qu'à rendre « plus horribles les portraits frappants de sa victime ». Même les animaux s'y plient : « les chiens et les chats ressemblaient vaguement à Camille ». La caricature est pourtant le costume le plus libre qui soit, puisqu'elle choisit ce qu'elle grossit. Ici, elle grossit toujours le même trait.

Le peintre lui-même déguisé. Dans l'atelier, deux costumes se font face : celui des têtes peintes et celui de Laurent, devenu élégant. Le camarade lit juste les deux surfaces et se trompe sur les deux causes. Il ne voit dans les toiles qu'un défaut d'école, et dans l'homme qu'une réussite. Le narrateur le dit : « Il ne pouvait deviner l'effroyable secousse qui avait changé cet homme ». Le chapitre répond ainsi à sa question : le costume ne couvre pas le visage parce que le visage ne vient pas du modèle. Il vient de celui qui peint.

› « Thérèse Raquin · texte intégral » : le chapitre 25, de la rencontre devant l'Institut aux toiles lacérées. dossiers/zola/texte/therese-raquin-texte-integral

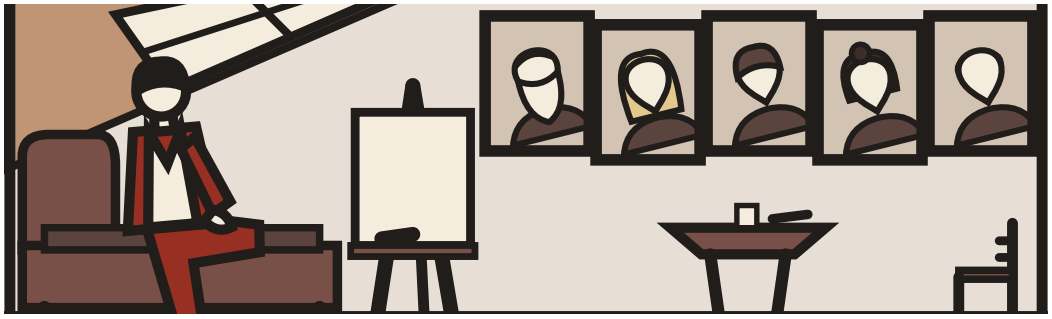
› « Anatomie des passions » : la séquence « Le cadavre revient dans les perceptions », où images, sensations et réactions physiques ramènent Camille sous plusieurs formes. dossiers/zola/parcours/anatomie-des-passions



Sur le carré, le camarade se retourne pour admirer l'élégance de Laurent, sans rien deviner de ce qui l'a changé.



Sous la barbe blanche du vieillard peint, le menton maigre du noyé.



Sous la lumière crue de la mansarde, Laurent ne quitte pas des yeux cinq têtes peintes qui penchent toutes du même côté.

CE QUE L'ATELIER NE PROUVE PAS

On peut dire que, dans ce chapitre, le déguisement échoue parce qu'une même main ramène un même visage, quel que soit le costume demandé. On ne peut pas en conclure que ces toiles sont un aveu lisible par tous. Le camarade voit un air de famille, pas un mort ; rien dans le chapitre ne montre quelqu'un reconnaître Camille. Le secret reste entier, même exposé sur cinq toiles. Laurent, d'ailleurs, ne laisse pas l'épreuve se prolonger : il lacère les études et les jette dehors. Le déguisement qui échoue devant lui réussit devant les autres, et c'est le peintre qui en supprime les traces.

On ne peut pas davantage faire dire à Zola que le crime fabrique le génie. Le narrateur avance l'hypothèse en la retenant : « Laurent était peut-être devenu artiste comme il était devenu peureux ». Il ajoute : « Il est difficile à l'analyse de pénétrer à de telles profondeurs. » Ce « peut-être » et cet aveu de difficulté sont à citer tels quels. Une copie qui transforme l'hypothèse en loi efface la prudence que le texte s'impose. La formule juste est plus modeste : dans cet atelier, le talent et la hantise arrivent ensemble, sans que le narrateur décide lequel produit l'autre.

› « Sources et limites » : le témoin de 1868, la préface traitée comme un programme daté et l'appui critique déclaré du dossier. dossiers/zola/sources/index

SUR LE SITE

› « Thérèse Raquin · texte intégral » : le chapitre 25, de la rencontre devant l'Institut aux toiles lacérées.
dossiers/zola/texte/therese-raquin-texte-integral

› « Anatomie des passions » : la séquence « Le cadavre revient dans les perceptions », où images, sensations et réactions physiques ramènent Camille sous plusieurs formes.
dossiers/zola/parcours/anatomie-des-passions

› « Sources et limites » : le témoin de 1868, la préface traitée comme un programme daté et l'appui critique déclaré du dossier.
dossiers/zola/sources/index

LE DOSSIER

Avant le crime, Thérèse voyait déjà des masques autour de la lampe

Le chapitre 4, qui installe les soirées du jeudi, contient une première galerie de visages. Thérèse y transforme quatre invités en masques morts. Ce témoin confirme la loi de l'atelier de Laurent, et il en fixe la portée.

Les invités du jeudi sont posés un par un : l'ancien commissaire Michaud, son fils Olivier et sa femme Suzanne, Grivet l'employé. Thérèse, elle, ne joue pas. « Un coude sur la table, la joue appuyée sur la paume de la main », elle les regarde « à travers une sorte de brouillard jaune et fumeux qui sortait de la lampe » (ch. 4). Le chapitre ne décrit donc pas les invités en eux-mêmes : il les fait passer par un regard et par une lumière. La question est simple : que fait déjà ce regard, bien avant tout crime, aux visages qu'il traverse ?

Une galerie de têtes. « Toutes ces têtes-là l'exaspéraient. » Chaque invité est réduit à sa figure. Michaud « étalait une face blafarde, tachée de plaques rouges, une de ces faces mortes de vieillard tombé en enfance » ; « Grivet avait le masque étroit, les yeux ronds, les lèvres minces d'un crétin » ; Olivier « portait gravement sur un corps ridicule une tête roide et insignifiante ». Suzanne, enfin, a « le visage mou ». Les corps ne servent plus que de supports à des têtes, et chaque tête est vue comme une surface : une couleur, une forme, une expression figée. Aucun invité ne reçoit une pensée ni une parole dans ce portrait collectif.

Du visage au mécanisme. Thérèse va plus loin : elle se croit « enfouie au fond d'un caveau, en compagnie de cadavres mécaniques, remuant la tête, agitant les jambes et les bras, lorsqu'on tirait des ficelles ». Le chapitre se ferme sur la même image : elle fixe le chat « pour ne pas voir les poupées de carton qui grimaçaient autour d'elle ». Le masque est devenu tout le personnage : il n'y a plus de visage sous la poupée, seulement des ficelles qu'une main invisible tire.

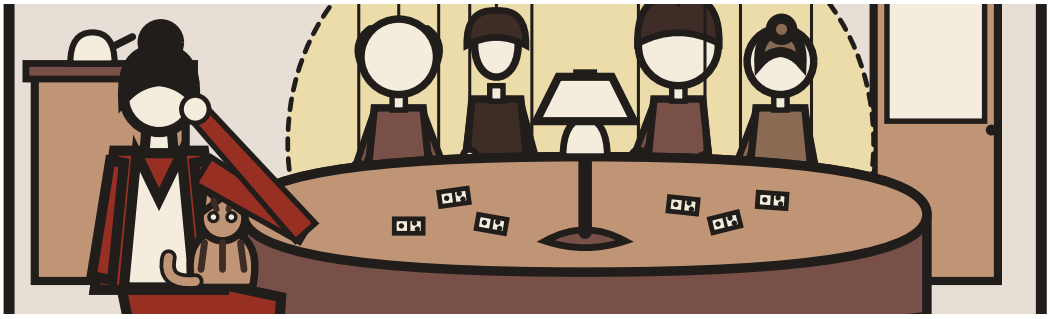
Ce que le témoin confirme. Le chapitre 25 imaginait sur toutes les épaules « la face blafarde et épouvantée du noyé ». L'adjectif est déjà là au chapitre 4, sur le visage de Michaud. Dans les deux cas, un seul regard unifie des visages différents et leur donne la même pâleur de mort. La loi de l'atelier se vérifie : le visage vient de celui qui regarde, et aucun costume ne lui résiste.

Ce que le témoin borne. Au chapitre 4, il n'y a ni victime ni remords. Thérèse voit des faces mortes par ennui et par étouffement : « L'air épais de la salle à manger l'étouffait ». La galerie de masques existe donc avant le meurtre. Le crime ne crée pas ce regard ; il lui impose un nom, celui de Camille. Il serait faux de lire les têtes du chapitre 25 comme le seul produit d'une conscience coupable.

Celle qui porte le masque. Quand la sonnette tinte, Thérèse descend au comptoir, « soulagée », et « elle retombait dans cette rêverie grave qui lui était ordinaire ». Celle qui voit des masques en porte un, celui que la boutique connaît. Camille la rappelle du haut de la rampe ; elle remonte et reprend sa place en face de Michaud. Le jeudi exige qu'elle remette son visage d'invitée.

› « *Explication 3 · Le jeudi : calme public, secousse clandestine* » : la question « *Comment la répétition bourgeoise protège-t-elle et enferme-t-elle les amants ?* » dossiers/zola/commentaires/texte-3

› « *Parcours thématique* » : le thème III, « *Les habitudes bourgeoises et les usages clandestins* », dont la première fiche cite le jeudi du chapitre 4. dossiers/zola/parcours/parcours-thematique



Le coude sur la table, Thérèse voit les invités du jeudi comme des pantins que des ficelles font remuer dans le jaune de la lampe.

LE REGARD DE THÉRÈSE N'EST PAS LE VERDICT DU ROMAN

On peut conclure que, dès le chapitre 4, le roman rend les visages lisibles comme des masques à travers un regard, et que le chapitre 25 pousse cette opération jusqu'à son point extrême. On ne peut pas conclure que les invités sont réellement des pantins. Le vocabulaire est celui de l'exaspération de Thérèse : elle « les voyait », et le texte parle d'« hallucinations ». Le site résume le jeudi par une formule : « une société minuscule qui croit tout voir et ne comprend rien ». C'est une lecture de l'ensemble ; le chapitre 4, lui, ne donne que l'œil d'une jeune femme qui s'ennuie.

On ne peut pas non plus faire de ces cadavres une prophétie du meurtre. Aucun nom, aucune noyade n'y figure : y voir l'annonce de Camille, c'est lire le début avec la fin en main. Le rapprochement avec le chapitre 25 tient sur des mots précis, « blafarde », « faces », « têtes » ; il ne tient pas sur une intention cachée de l'auteur. On peut le présenter comme un écho que le lecteur construit en relisant, non comme un plan que le roman annoncerait.

› « *Anatomie des passions* » : la séquence « *Le jeudi transforme la famille en rituel* », sur la répétition qui produit l'étouffement et le masque de la normalité. dossiers/zola/parcours/anatomie-des-passions



En bas, Thérèse s'attarde au comptoir, soulagée ; du haut de la rampe, Camille la rappelle au jeu.



Thérèse fixe le gros chat tigré pour ne plus voir les têtes qui l'exaspèrent autour de la lampe.

SUR LE SITE

› « *Explication 3 · Le jeudi : calme public, secousse clandestine* » : la question « *Comment la répétition bourgeoise protège-t-elle et enferme-t-elle les amants ?* »
dossiers/zola/commentaires/texte-3

› « *Parcours thématique* » : le thème III, « *Les habitudes bourgeoises et les usages clandestins* », dont la première fiche cite le jeudi du chapitre 4.
dossiers/zola/parcours/parcours-thematique

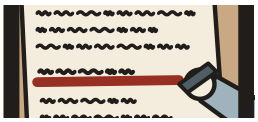
› « *Anatomie des passions* » : la séquence « *Le jeudi transforme la famille en rituel* », sur la répétition qui produit l'étouffement et le masque de la normalité.
dossiers/zola/parcours/anatomie-des-passions

LES REPÈRES

L'exemple dépend de la thèse, jamais l'inverse, même quand il frappe davantage.

La thèse peut venir deux fois

sous un exemple, puis en clair.



On souligne la phrase où l'auteur dit sa thèse sans exemple, celle qui tient seule.

On garde la phrase qui tient debout seule.

Un exemple qui illustre une idée déjà dite part.

Un exemple qui porte l'argument reste, réduit à quelques mots.

Le test

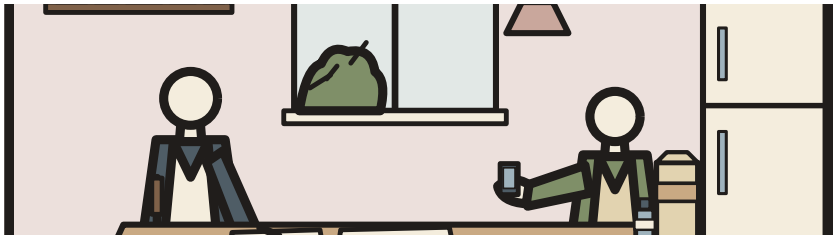
sans lui, le raisonnement tient-il ?

› *« Le texte qui rétrécit » : le texte d'exercice effacé un retrait à la fois, avec la raison de chaque coupe.*
methode/animation-contraction

LA QUESTION

Un exemple n'est pas la thèse : quand le texte la dit deux fois

Un texte d'idées dit parfois sa thèse deux fois, par un exemple puis en clair. On garde la seconde.



L'adolescent lit sans arrêt de l'autre côté de la table ; la contraction ne garde que la phrase qui dit pourquoi.

Un exemple frappe. Il est concret, il reste en mémoire, et la main a envie de le garder : il a l'air de dire la thèse mieux que la thèse. La page du site qui mène une contraction du début à la fin pose la règle inverse, en une phrase : « Un exemple ne remplace jamais une thèse : il en dépend. » Reste à savoir où se trouve la thèse, et à quoi on la reconnaît.

La thèse dite deux fois. Sur son texte d'exercice, la même page montre où chercher. La thèse « n'est pas au début : le début donne l'opinion adverse. » Elle vient ensuite, « et elle est dite deux fois » : d'abord par un exemple, puis en clair. Laquelle garder ? La réponse tient à une qualité de phrase : « C'est cette seconde formulation que tu gardes, parce qu'elle est la seule qui se tienne debout toute seule. » L'exemple, lui, a besoin de la phrase qui l'explique.

L'exemple, avant et après. Le texte est celui de la page pas à pas, écrit pour l'exercice. Il répond à ceux qui tirent de la baisse des ventes de livres la fin de la lecture ; il décrit un adolescent qui lit sans arrêt, sur toutes sortes d'écrits ; puis il dit en clair ce que cet adolescent prouve. Les deux versions qui suivent sont de la rédaction.

Contraction fautive. *Les ventes de livres baissent, mais un adolescent passe ses journées à lire des messages et des notices.*

L'opinion adverse est posée, le refus aussi. La thèse manque. L'exemple est resté seul, et il ne dit pas ce qu'il prouve : que les jeunes lisent mal ? que les écrans chassent les livres ? Le lecteur doit choisir, et la contraction ne le lui permet pas.

Contraction juste. *Les ventes de livres baissent, mais la lecture ne recule pas : elle a seulement quitté le livre pour d'autres écrits.*

L'exemple a disparu ; ce qu'il servait à faire admettre est resté. La phrase tient dans la fourchette que la page fixe pour ce texte.

› *« Une contraction de texte, du début à la fin » : la thèse cherchée après l'opinion adverse, dite une fois par un exemple et une fois en clair.* methode/la-contraction-pas-a-pas

LA LIMITE

On peut dire qu'un exemple dépend de la thèse et que, s'il ne fait que l'illustrer, il part. **On ne peut pas dire** qu'il faille jeter tous les exemples : la page en garde un, réduit, quand la démonstration s'écroulerait sans lui. Le tri demande de comprendre le rôle de chaque exemple, pas de les supprimer en bloc.

Et l'exercice du site est court à dessein. Sur un vrai sujet, prévient la même page, « il y aura quatre ou cinq étapes au lieu de trois » : la thèse peut s'y formuler plus d'une fois, ou se laisser attendre. La page ne dit pas comment faire quand l'auteur ne la formule jamais en clair ; nous n'en disons donc pas plus, et nous n'inventons pas de règle à sa place.

› *« Réduire un texte au quart sans lui faire dire autre chose · La contraction de texte » : ce que l'alambic retient, ce qui s'évapore, et l'étape du raisonnement qui ne se jette jamais.*
la-contraction-de-texte/l-essentiel/

ILLUSTRER OU PORTER : LE TRI DES EXEMPLES

Tous les exemples ne partent pas de la même façon, et la page pas à pas distingue deux cas. « Un exemple qui illustre une idée déjà dite se retire sans dommage. Un exemple qui porte l'argument, celui sans lequel la démonstration s'écroule, se garde et se réduit à quelques mots. »

Le tri se fait par une question, posée dans l'ordre : « si je retire cet exemple, est-ce que le raisonnement tient encore ? S'il tient, il part. » Le texte d'exercice en donne le cas le plus net : ses quatre écrits énumérés illustrent une idée que la phrase suivante formule en clair. Ils partent ensemble, et l'idée reste. Un exemple qui porte l'argument, lui, ne disparaît pas : il rétrécit jusqu'à quelques mots.

Le geste à retenir. Avant d'écrire, souligner la phrase où l'auteur dit sa thèse sans exemple. Puis, devant chaque exemple, se demander : si je le retire, le raisonnement tombe-t-il vraiment ?

› *« Le même passage, avant et après · La contraction de texte » : l'inventaire de ce qui a disparu, les exemples d'abord, et de ce qui reste, la thèse.*
la-contraction-de-texte/avant-apres/

› *« Une contraction de texte, du début à la fin » : la section « Ce qui reste sur le lit », où l'on se demande si le raisonnement tient encore sans l'exemple.*
methode/la-contraction-pas-a-pas

LA QUESTION

Contracter sans sacrifier l'essai : deux exercices dans les mêmes quatre heures

La contraction n'est que la première moitié de l'épreuve. Le temps qu'on lui donne se prend sur l'essai.

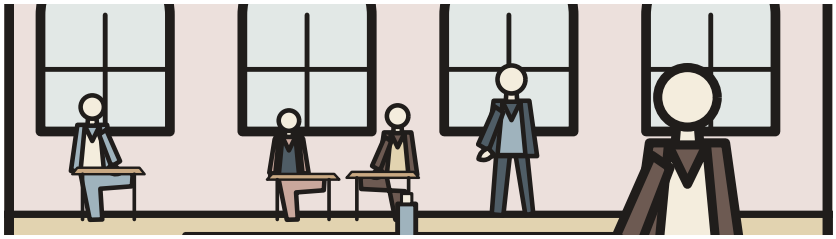
LA LIMITE

On peut dire que l'épreuve dure quatre heures et que contraction et essai sont notés chacun sur dix : la fiche le tient du texte officiel. **On ne peut pas dire** que l'heure quarante-cinq soit une règle. Elle vient de la page pas à pas ; la fiche des chiffres officiels ne donne aucun partage des quatre heures.

C'est un repère que la page propose, chiffres à l'appui, pour protéger l'essai.

On ne peut pas dire non plus ce que l'essai exige en détail. La page le situe sur « la question que ce texte partage avec l'œuvre que tu as étudiée dans l'année », et s'arrête là ; la méthode de l'essai est l'objet d'une autre page du site, que cette page ne résume pas. Nous n'en donnons ni le plan ni le barème.

› *« L'essai : construire une réponse personnelle et fondée » : la page de méthode du second exercice de l'épreuve.* methode/l-essai



La montre posée sur la table, la candidate note l'heure de l'essai : la contraction finie est déjà rangée.

Une contraction se reprend sans fin : un mot de trop, une phrase à resserrer, une version de plus. La fiche des chiffres du site rappelle pourtant le cadre en une ligne : « Quatre heures pour toute l'épreuve écrite, coefficient 5. » Quatre heures pour deux exercices. Combien en donner au premier ?

Ce que dit la règle. La fiche sépare ce que fixe le texte officiel de ce qu'elle conseille. Le texte officiel d'abord : le sujet offre au choix « un commentaire de texte noté sur 20, ou bien une contraction notée sur 10 suivie d'un essai noté sur 10 ». La page qui mène l'exercice du début à la fin en tire la conséquence : « Ils pèsent donc exactement le même poids. »

Vient ensuite le conseil, et la page le donne comme tel : « la contraction ne doit pas te prendre plus de la moitié du temps. » Elle le chiffre aussitôt : « Une heure quarante-cinq, deux heures au grand maximum, recopiage compris. » La page de méthode en trois gestes dit la même chose à sa manière : la contraction et l'essai « se partagent les quatre heures, et l'essai compte autant ». Trois pages, une seule recommandation.

Le découpage n'est donc pas une règle d'examen. C'est une conséquence du barème : deux exercices notés à égalité méritent un temps comparable.

L'exemple, avant et après. Deux emplois du temps, écrits par la rédaction, pour une épreuve qui commencerait à 8 heures.

Emploi du temps fautif. *Contraction de 8 h à 10 h 50, trois versions, recopiage compris. Essai de 10 h 50 à midi.*

Emploi du temps juste. *Contraction de 8 h à 9 h 45, recopiage compris. Essai de 9 h 45 à midi.*

Dans le premier, la contraction est peut-être parfaite ; l'essai, lui, n'a plus le temps d'exister. La page pas à pas fait le compte de cette erreur : « Dix points parfaits et quatre points sur dix font quatorze. Deux exercices honnêtes en font seize. »

› *« La contraction de texte : méthode et pièges à éviter » : les chiffres de l'épreuve et leur source, quatre heures, un commentaire sur 20 ou une contraction et un essai sur 10 chacun.* methode/la-contraction-de-texte

CE QUE LE TEXTE APPORTE À L'ESSAI

Le temps donné à la contraction n'est pas perdu pour l'essai, à une condition : qu'il serve à comprendre. La page pas à pas le dit sans détour : « le texte que tu contractes est celui sur lequel l'essai va s'appuyer. » Et aussitôt : « Le temps que tu passes à le comprendre n'est jamais perdu, il est payé deux fois. »

Ce n'est pas un hasard de sujet. Le texte, explique la page, « a été choisi parce qu'il dialogue avec ton œuvre ». L'essai demandera ensuite trois appuis : « ton œuvre, ce texte-ci, et ce que tu as lu par ailleurs ». La contraction a déjà fait le travail sur le deuxième. Ce qui coûte, ce n'est donc pas de comprendre, c'est de polir : les versions successives d'une même phrase.

Le geste à retenir. Écrire en haut du brouillon l'heure exacte où l'on passe à l'essai, et s'y tenir. Une contraction juste et un peu sèche vaut mieux qu'une contraction polie payée par l'essai.

› *« Une contraction de texte, du début à la fin » : la section « Ce qui s'ouvre juste après », où le texte contracté devient l'appui de l'essai.* methode/la-contraction-pas-a-pas

LES REPÈRES

Quatre heures pour deux exercices.

Dix points chacun, le même poids.



Une montre près du brouillon : l'heure du passage à l'essai est écrite en haut.

La moitié du temps au plus pour la contraction.

Une heure quarante-cinq un conseil du site.

Le texte compris sert deux fois.

Polir coûte du temps, comprendre en rapporte.

› *« La méthode, en trois gestes · La contraction de texte » : l'horloge d'ensemble, une contraction et un essai qui se partagent les quatre heures.* la-contraction-de-texte/la-methode/

CE QUE LE CALENDRIER PERMET

Le partage n'oblige pas à se précipiter. La page pas à pas commence même par un temps sans écriture : « Quinze minutes, montre en main, et tu ne rédiges rien. » Ce quart d'heure sert à relever les nombres, lire deux fois, numéroter les étapes. La page le conclut ainsi : « Ton quart d'heure est passé, tu n'as pas écrit une ligne, et tu es en avance. » Ce qui se perd n'est pas le temps de lire, c'est celui de recommencer. Le partage protège donc la lecture lente du début, et il interdit seulement les versions sans fin de la fin.

› *« Une contraction de texte, du début à la fin » : la section « Le premier quart d'heure, celui qui décide de tout », quinze minutes sans rédiger.* methode/la-contraction-pas-a-pas

ÉDITORIAL

L'habit fait-il le moine ?



Le matin de l'oral, une candidate emprunte la veste de sa sœur aînée. Devant le miroir, elle se tient plus droite, et sa voix lui paraît plus sûre. Elle n'a rien appris de plus pendant la nuit : la veste ne connaît pas un vers du programme. Pourtant, quelque chose a changé.

Le proverbe répond d'avance : l'habit ne fait pas le moine. Une apparence peut être portée par n'importe qui, et c'est pour cela qu'elle trompe si facilement. Juger sur la veste, c'est juger sur ce qui s'achète, se prête et s'enlève.

Mais l'habit n'est pas rien. Il ne dit pas ce qu'est la personne ; il dit ce qu'elle promet. Une blouse blanche promet des soins, un uniforme promet un service, une veste d'oral promet du sérieux. En l'enfilant, on prend un engagement devant les autres, et souvent devant soi.

L'apparence ment donc quand on la porte pour ne pas tenir sa promesse : quand l'habit sert à cacher au lieu d'engager. Celui qui enfile une blouse pour être cru sans savoir soigner trompe deux fois, par l'habit et par ce qu'il fait croire. L'apparence dit vrai, au contraire, quand celui qui la porte travaille à lui ressembler, et qu'on peut le vérifier à ses actes.

L'habit ne fait pas le moine, mais il oblige celui qui le porte. La veste empruntée ne donnera pas la note ; elle rappelle seulement ce qu'on a décidé de montrer, et qu'il reste à prouver.

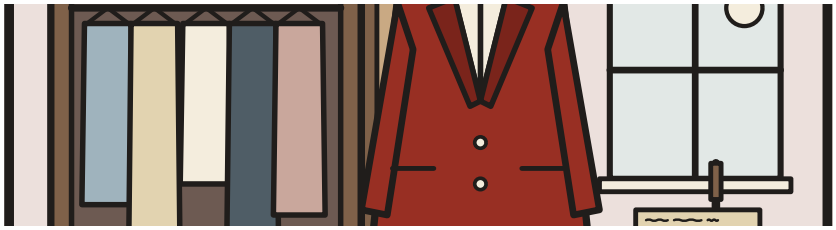
À ÉCOUTER · FRANCE CULTURE

Rimbaud à la radio : vingt-deux poèmes, une seule voix

Les vingt-deux poèmes du cahier dits par une seule voix.

Le rendez-vous. Depuis le 31 mai 2024, France Culture propose dans sa collection *Les chefs-d'œuvre inoubliables* une série audio, *Cahier de Douai d'Arthur Rimbaud* : les vingt-deux poèmes du recueil, lus par le comédien Pierre-François Garel. Diffusion le samedi 1er juin 2024, à 20 heures.

Après. Se demander si cette lecture fait entendre la robe avant le corps, ou le corps avant la robe.



La veste empruntée attend sur son cintre : on l'enfile pour montrer ce qu'il restera à prouver.

Au studio. Réalisation de Sophie-Aude Picon ; conseil littéraire de Céline Geoffroy ; assistance à la réalisation de Sophie Pierre.

Avant d'écouter. Relire « Le châtiment de Tartufe » sur la page, et repérer les deux vers qui nomment la robe. La voix viendra ensuite.

Pendant. Écouter où la lecture ralentit et où elle s'emporte, des quatrains du dévot qui s'en va aux exclamations des tercets. Noter le mot sur lequel elle s'arrête.

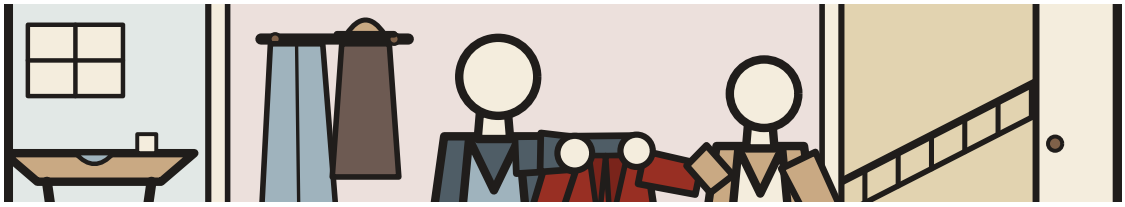
› *« Cahier de Douai d'Arthur Rimbaud » : les vingt-deux poèmes lus par Pierre-François Garel pour France Culture, dans la collection « Les chefs-d'œuvre inoubliables ».* https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-cahier-de-douai-d-arthur-rimbaud

À ÉCOUTER AUSSI · DEUX RENDEZ-VOUS

Rimbaud en dix heures. Le même communiqué de Radio France signale la *Grande Traversée : Arthur Rimbaud en mille morceaux*, série documentaire de France Culture en dix épisodes d'une heure, produite par Jean-Michel Djian et réalisée par Charlotte Roux.

Un été avec Rimbaud. À l'été 2020, France Inter a confié à Sylvain Tesson un rendez-vous consacré au poète, chaque matin du lundi au vendredi à 7 h 54.

L'HUMEUR



Le matin de l'oral, la sœur aînée tient la veste ; la candidate y passe les bras devant la porte ouverte.

Tartufe perd sa robe, ses rabats, son air de saint. Il garde son nom, et ce nom désigne encore l'habit qui ment. Le vêtement s'en va ; la réputation reste.

› *La même série de France Culture : une voix pour le sonnet de Tartufe et les vingt et un autres poèmes.* https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-cahier-de-douai-d-arthur-rimbaud

SOURCES

Le communiqué de Radio France du 4 juin 2024 et l'article de *Livres Hebdo* du 18 juin 2020 ont été ouverts le 18 octobre 2026, ainsi que la fiche de l'INA. Dates, équipes, horaires et contenus annoncés viennent de ces pages, sans ajout.

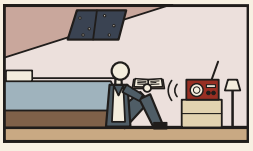
› *« Réussir son bac avec les fictions de France Culture » : le communiqué de Radio France publié le 4 juin 2024, avec l'équipe de la série et la Grande Traversée.* https://www.radiofrance.com/presse/reussir-son-bac-avec-les-fictions-de-france-culture

LIMITES

① La série de France Culture est décrite d'après le communiqué de sa mise en ligne ; la durée de chaque poème n'y figure pas. ② La *Grande Traversée* y est annoncée sans date de première diffusion. ③ Une voix propose une interprétation, jamais la seule. ④ Le reportage de l'INA montre des lieux ; il ne parle pas du cahier. Les durées non affichées ne sont pas imprimées.

› *Le communiqué de Radio France : dates de mise en ligne et de diffusion, équipe, sans durée par poème.* https://www.radiofrance.com/presse/reussir-son-bac-avec-les-fictions-de-france-culture

À L'ÉCRAN



Sous le toit, le soir, le livre ouvert sur les genoux : la voix lit Rimbaud, l'œil suit la page.

Sur les traces d'Arthur Rimbaud et de Paul Verlaine.
France 3 Lorraine · 18 juillet 2016 · INA.
Un reportage sur la route des deux poètes, à Charleville.

› *« Sur les traces d'Arthur Rimbaud et de Paul Verlaine » : le reportage de France 3 Lorraine du 18 juillet 2016, sur la route des deux poètes dans les Ardennes, conservé par l'INA.* https://fresques.ina.fr/panorama-grand-est/fiche-media/GRDEST00176/sur-les-traces-d-arthur-rimbaud-et-de-paul-verlaine.html

PUBLICATION. Patrick Levieux · direction de la publication et responsabilité éditoriale · © 2026.
NUMÉRO. N° 6 · 16 octobre 2026.
RÉDACTION. Textes et choix éditoriaux établis pour ce numéro.
DESSINS. Originaux composés pour ce numéro.
SOURCES. Chaque article renvoie à sa page consultée.
ADRESSE. lebacparpatrick.fr

› *« Comment ce journal est fait » : la page de fabrication et de responsabilité éditoriale de L'Hebdomadaire du Bac par le français.* infos/comment-cette-lettre-est-faite/