MÉTHODE



Une forme, jamais un thème

page 50

L'HEBDOMADAIRE

du Bac par le français

Vérifie tout, invente le reste.

N° 7 · vendredi 23 octobre 2026 · 13 œuvres

INFOS



Deux points, une courte phrase

page 51

NOTRE ENQUÊTE · FRANCIS PONGE, *LA RAGE DE L'EXPRESSION*

Que voit-on quand on lève les yeux ?

Un matin d'avril, entre Marseille et Aix, Ponge lève les yeux et ne parvient plus à écrire le ciel qu'il vient de voir. Treize œuvres sont lues depuis ce regard relevé : ce qu'il trouve, ce qu'il manque, ce qui change selon qu'on regarde d'en bas, d'en haut ou de face.



Ponge, de dos, les mains jointes derrière lui, lève la tête vers un ciel bleu sombre sans nuage.

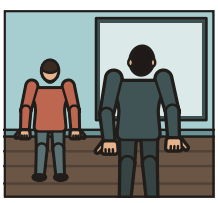
Nous avons compté. Dans la note de *La Mounine* datée « 12 au 13 mai », la phrase de Ponge sur le ciel compte 26 mots ; les deux lignes de la formule finale en comptent 18. Entre les deux, la série ne descend pas : 26, 2, 2, 9, 4, 8, 10. La parenthèse où Ponge lève les yeux « vers la cime des arbres » disparaît dès le premier essai, avec son « je » ; un seul mot plein va jusqu'au bout : « ombre ». Le compte mesure un écart entre deux états, pas une suite de mots supprimés.

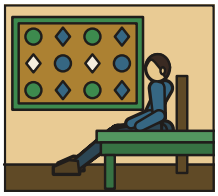
› page 4

Pour un oui ou pour un non

Les guillemets de H. 1 enferment H. 2 dès qu'il regarde par la fenêtre

› page 42





Cahier de Douai

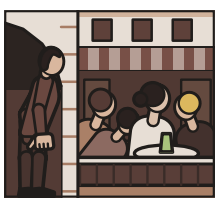
Le marcheur contemple une tapisserie que le sonnet ne décrit pas

› page 46

Thérèse Raquin, voie technologique

Devant une fenêtre qui se ferme, Laurent comprend ce qu'il n'a pas vu

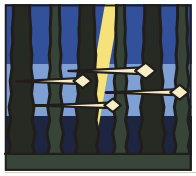
› page 52



Le site sur votre téléphone

lebacparpatrick.fr

AU SOMMAIRE



Mes forêts

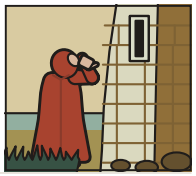
Le ciel se déchire, une aile se pose

› page 6

Le Chevalier de la charrette

Au pied de la tour, une jeune fille lit ce qui manque

› page 10





Pot-Bouille

Duveyrier cherche, chez Clarisse, le trou par où tout s'en est allé

› page 14

Pluie et vent sur Télumée Miracle

Sous le manguier, man Cia offre à l'enfant de tenir les humains à distance

› page 18





Discours de la servitude volontaire

Caton enfant voit un lieu de justice devenu une caverne

› page 22

Entretiens sur la pluralité des mondes

Fontenelle fait de l'air une lunette qu'on ne retire pas

› page 26





Lettres d'une Péruvienne

Zilia voit Déterville pâlir, lâcher la grille et jeter au ciel ses regards

› page 30

Le Menteur

« Mon père va descendre » : une précaution devient l'aveu d'une infidèle

› page 34





On ne badine pas avec l'amour

Perdican revient dans sa vallée et fait ses comptes

› page 38

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

© Le Bac par Patrick 2026

REPÈRES

Cloisonnements

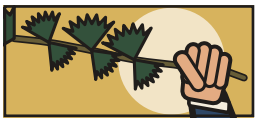
le bois s'ouvre sur un mot de construction, « Une infinité de cloisonnements et de chicanes », avant tout mot d'arbre : on entre dans un édifice.

Phrase nominale

« Point de feuilles s'agitant » n'a ni verbe conjugué ni sujet ; « point » nie seul, sans *ne*, et la phrase tient en quatre mots.

Conséquence

« tant de fines aiguilles sont opposées qu'il en résulte » : la cause est dite avant l'effet, par la construction *tant… que*, et le lecteur apprend la raison en même temps que le fait.



Une main serre une brindille de pin dont les fines aiguilles s'ouvrent en éventail devant un disque de ciel pâle.

Nuance

« comme une défaite presque complète » : « comme » et « presque » retiennent le trait ; la défaite du vent et de la lumière n'est jamais entière.

Série

« tamisés, filtrés, freinés, rendus bénins » : quatre participes qui mesurent une perte par degrés, du tamis jusqu'à l'innocuité.

Mesure

« parfaitement » et « seulement » : un adverbe qui ferme le bas des troncs, un adverbe qui restreint le mouvement du haut ; le même tronc a deux régimes.

Passif

« balancés » : le mouvement vient du dehors, au contraire de « s'agitant », où les feuilles agissaient d'elles-mêmes.

› *Sous le titre « La salle sans toit », le texte 8 reçoit « Seize gestes de grammaire », une phrase à la fois.* dossiers/ponge/exercices-de-grammaire/texte-8/index

L'ESSENTIEL

Dans le bois de pins, Ponge retranche presque tout et ne laisse bouger que les faîtes

La première note du 12 août 1940 décrit un bois de pins par ce qui lui manque : des feuilles qui s'agitent, un vent et une lumière qui frappent. Un seul mouvement survit, tout en haut des troncs. Voyons comment la phrase le retient.



Au bord du bois, il regarde les cimes penchées. Il s'arrête entre deux troncs, la main sur l'écorce. Il renverse la tête et voit osciller les faîtes.

PONGE ouvre sa note du 12 août 1940 sur *une* construction, non sur un arbre : « *Une* infinité de cloison*ne*ments et de chica*ne*s » fait du bois de pins « l'*une* des pièces de la nature les mieux combinées pour l'aise et la méditation des hommes » (p. 108). Le lexique est celui du bâtiment : des cloisons, des passages en zigzag, et le lecteur entre dans un édifice avant d'entrer dans un bois. Vient ensuite ce que le bois n'a pas : « Point de feuilles s'agitant. » La phrase est nominale, sans verbe conjugué ni sujet, et « point » nie à lui seul, sans *ne*. En quatre mots, ce qu'on attend d'un arbre, le frémissement du feuillage, est retiré.

Le nombre explique ce retrait : parce que « tant de fi*ne*s aiguilles sont opposées », « il en résulte u*ne* températion et comme u*ne* défaite presque complète ». Le vocabulaire est celui d'un combat que le bois gag*ne* sans bruit, jusqu'aux « qualités offensives » du vent et de la lumière, qui s'évanouissent. Les deux nuances, « comme » et « presque », empêchent pourtant le trait de se refermer : la défaite n'est pas entière.

Puis les participes s'enchaî*ne*nt : « tamisés, filtrés, freinés, rendus bénins et à proprement parler inoffensifs ». La lumière et le vent passent par un tamis, un filtre, un frein. Les quatre premiers termes mesurent *une* perte par degrés ; le cinquième, que « à proprement parler » appuie, va plus loin que « bénins » : « inoffensifs ».

La dernière phrase oppose deux zo*ne*s du même tronc : « Alors que les bases des troncs sont parfaitement immobiles, les faîtes sont seulement balancés ». L'adverbe « parfaitement » ferme le bas ; « seulement » ouvre *une* exception et la mesure. Le participe « balancés » est un passif : le mouvement vient du dehors, alors que « s'agitant » faisait des feuilles l'auteur de leur propre agitation. La note s'achève sur des points de suspension, après le seul mouvement qu'elle accorde au bois.

› *La page « Le Carnet du bois de pins », sous-titrée « construire avec des absences », explique la note du 12 août 1940 en trois mouvements et neuf prises de lecture.* dossiers/ponge/commentaires/texte-8

LA PREUVE

La preuve se fait en retouchant la phrase. Sans « seulement », *les faîtes sont balancés* devient un simple constat ; avec lui, le mouvement est compté, presque minimisé. Avec *agités* à la place de « balancés », le contraste avec « s'agitant » s'efface, puisque les deux mots viennent du même verbe : le texte tient à l'écart entre ce qui s'agite de soi et ce qui est balancé du dehors. Avec *sommets* à la place de « faîtes », le sens demeure mais le toit disparaît : « faîtes » est d'abord un mot de charpente, comme « cloisonnements ». Enfin, avec *il n'y a pas de feuilles qui s'agitent*, la phrase gagne un verbe et perd sa vitesse : la note n'est plus un relevé, c'est un énoncé, et l'on n'y voit plus un carnet.

› *La leçon « Le portillon de la pinède » traite de la négation et prend pour exemple une phrase non verbale du carnet du bois de pins.* dossiers/ponge/grammaire/la-negation/index

LE GESTE

Le geste à retenir : lister ce que le texte retire

DEVANT une description qui nie, ne vous contentez pas de dire ce qu'elle montre. Faites deux listes. La première réunit ce que la phrase retire : les feuilles qui s'agitent, la force du vent et de la lumière, tout mouvement au pied des troncs. La seconde réunit ce qu'elle laisse : un air adouci, des parfums puissants, le balancement des faîtes. Comparez ensuite les deux : la note ne garde du mouvement que ce qui se trouve le plus haut. Pour chaque élément de la seconde liste, cherchez le mot qui le retient : « seulement » retient le balancement, « comme » et « presque » retiennent la défaite. On peut dire que la note décrit en retranchant et que le mouvement s'est retiré vers le haut. On ne peut pas dire qu'elle célèbre le vide : le retrait y est présenté comme un bienfait, « l'aise et la méditation des hommes ». Le geste vaut pour toute phrase qui nie.

› *Le « Parcours thématique », titré « Dans l'atelier du poète », range des citations de l'œuvre et indique, pour chacune, son emploi en dissertation.* dossiers/ponge/parcours/parcours-thematique

L'ESSENTIEL

Votre enfant lit un poète qui, devant un bois de pins, cherche le nom d'un bâtiment

Ponge regarde un bois de pins et cherche le mot d'un bâtiment : hangar, préau ou halle ?

POUR SITUER

La Rage de l'expression paraît en 1952 chez Mermod ; on la lit aujourd'hui dans la collection « Poésie » de Gallimard (1976), qui donne la page 108 pour cette note. Francis Ponge (1899-1988) y rassemble sept textes qui contiennent des recherches datées de 1938 à 1944. Au programme, le livre relève de la poésie du XIXe au XXIe siècle, avec le parcours « Dans l'atelier du poète » : on y lit des brouillons autant que des poèmes. Chaque note porte sa date, parfois l'heure du jour : c'est ce qui permet de comparer deux moments de travail. Pour présenter le livre à l'entretien, votre enfant a besoin d'une raison réelle de l'avoir choisi et d'un passage qu'il sait retrouver : cette note peut être le sien.

› *« Présenter La Rage de l'expression à l'entretien » situe le livre et ses sept chantiers, dont le carnet du bois de pins.* dossiers/ponge/presentation/presentation-de-l-oeuvre



Le soir, il s'assoit au pied d'un pin. Il écrit sur son genou, entre les troncs alignés. Il lève la tête : au-dessus, un toit de branches.

LE livre dont votre enfant étudie une page n'est pas un recueil de poèmes achevés : ce sont des carnets de travail, publiés avec leurs dates et leurs hésitations. Le 12 août 1940, Ponge est dans un bois de pins. Il note d'abord ce qu'il y trouve de bon : l'air y est adouci, les feuilles n'y bougent pas, le vent et la lumière y arrivent tamisés, il y reste des parfums puissants. Puis, le soir, il écrit une seconde fois la date, ajoute « Le soir » et reprend sa description par une autre porte : « Le bois de pins est aussi une sorte de hangar, il est bâti comme un hangar, un préau, ou une halle (hall). »

Lisez lentement cette phrase avec lui. Trois petits mots retiennent l'affirmation : « aussi » ajoute une possibilité sans effacer la première note, « une sorte de » dit l'à-peu-près, « comme » compare. Ponge ne dit pas que le bois est un hangar ; il essaie trois noms de suite, et aucun ne suffit, puisqu'il en ajoute un quatrième, anglais, entre parenthèses. Un hangar abrite des machines, un préau des enfants un jour de pluie, une halle un marché : tous ont un toit porté par des piliers, et ici les troncs font les piliers, les aiguilles le toit. L'image est juste, et pourtant il la laisse ouverte. Ce tâtonnement n'est pas un défaut du texte : c'est ce que la page donne à lire.

Le livre garde la trace de cette recherche. Les jours suivants, le carnet parle de « ces sortes particulières de hangars, de préaux, de halles naturelles » (p. 114), et Ponge se donne cette règle : « Ne rien porter au jour que ce que je suis seul à dire. ». Voilà ce qu'on demande à votre enfant de voir dans cette page : un poète qui ne cherche pas la belle formule, mais le mot qu'il serait seul à dire. À l'oral, on attend de lui qu'il montre cette recherche plutôt qu'il ne la tranche : un mot approché, une série de noms, puis une parenthèse qui laisse la question ouverte.

› *« La Rage de l'expression en trois minutes » : huit étapes, dont « Le bois de pins devient dossier de travail », qui présente le carnet comme une recherche dans le temps.* dossiers/ponge/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

LA LIMITE

Ce que le carnet laisse ouvert : un lieu sans nom définitif

ON peut dire que Ponge cherche, dans cette note, le nom d'un bâtiment pour dire un bois, et qu'il n'en fixe aucun. On ne peut pas dire qu'il échoue : la série « un hangar, un préau, ou une halle » décrit le lieu par plusieurs côtés à la fois, et « une sorte de » avoue l'écart entre le mot et la chose. On ne peut pas dire non plus que le livre répondra à votre place, ni que le mot juste existe quelque part, tout prêt : la page ne le dit pas. Reste une question à poser sans la trancher : un nom approché est-il moins vrai qu'un nom exact ? Une autre encore : que dit le mot anglais entre parenthèses ? Peut-être que la langue disponible manque d'un mot pour ce lieu ; peut-être qu'un mot de plus ne ferait que prolonger la série. Demandez à votre enfant quel mot tient le mieux, selon lui, et pourquoi, sans lui donner celui de Ponge : la réponse compte moins que la raison qu'il en donne.

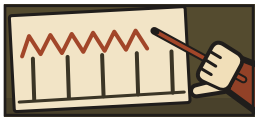
› *« Dans La Rage de l'expression, l'inachèvement est-il un échec de la poésie ? » : une réponse construite en neuf arguments.* dossiers/ponge/dissertations/sujet-1

À TABLE

Quels noms Ponge essaie-t-il pour le bois ? Hangar, préau, halle, puis « hall » entre parenthèses : quatre noms pour un seul lieu, dont un n'est pas français.

Que change « une sorte de » devant « hangar » ? Le mot est donné comme approché, non comme définitif : Ponge se tient à distance de sa propre image.

Pourquoi un bois ressemble-t-il à un bâtiment ? Les troncs font les piliers, les aiguilles le toit : demandez à votre enfant de le dessiner.



Une main trace au crayon rouge un toit en dents de scie posé sur de hauts piliers : le hangar, sur la feuille.

Pourquoi la date est-elle écrite deux fois ? Le carnet garde deux moments de travail, dont le second est « Le soir », et non un texte écrit d'un seul jet : on y voit le travail se faire.

Quel mot choisiriez-vous, et pourquoi ? Il n'y a pas de bonne réponse : l'enfant doit justifier son choix par ce qu'il imagine sous le toit, des troncs et des aiguilles.

Ponge a-t-il trouvé ? Pas dans cette note

plus loin, le carnet écrit « hangars », « préaux », « halles naturelles », au pluriel, comme pour désigner tout un genre de lieux.

Quelle règle se donne-t-il ? « Ne rien porter au jour que ce que je suis seul à dire. » Faites-la reformuler sans reprendre ses mots.

› *« Pourquoi ce livre s'appelle-t-il La Rage de l'expression ? » : la page répond en neuf arrêts, chacun avec une phrase du texte.* ponge/pourquoi-la-rage

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 7 · vendredi 23 octobre 2026 · page 4

L'ENQUÊTE

Sept segments, huit mots de moins : de la phrase sur le ciel à la formule, un seul mot plein demeure, « ombre »

Sept segments imprimés à la suite, une règle de comptage écrite d'avance : ce que le chiffre établit sur la phrase du ciel, et ce qu'il laisse ouvert.

NOUS avons compté. Dans la note de *La Mounine* datée « 12 au 13 mai » (1941, p. 185 de l'édition Gallimard, collection « Poésie », 1976), la phrase sur le ciel « tout mélangé d'ombre » ouvre une série de sept segments, de la phrase entière aux deux lignes de la formule. Le premier compte 26 mots ; les deux lignes de la formule en comptent 18, soit huit de moins. La série ne descend pas régulièrement : 26, 2, 2, 9, 4, 8, 10. La parenthèse de la phrase de départ, « comme je levais les yeux vers la cime des arbres, et quoiqu'il fût pur de tout nuage » (17 mots), ne reparaît dans aucun des six segments suivants, et son « je » non plus ; un seul mot plein de la phrase se retrouve dans la formule : « ombre ». Reste ouvert : rien dans l'imprimé ne dit dans quel ordre ces lignes ont été écrites.

La règle précède le compte. Un mot est toute suite de caractères isolée par des blancs et contenant une lettre ; le trait d'union et l'apostrophe restent dans le mot, si bien que « au-dessus », « d'ombre » et « cendres-là » comptent pour un chacun ; la ponctuation seule ne compte pas. Les points de suspension et la parenthèse « (voir aussi blême) » restent dans le segment où la page les place. Cette règle suffit à refaire le compte à la main.

Voici les sept segments, dans l'ordre de la page, avec leurs mots : la phrase entière (26) ; « Comme blâmé » (2) ; « Ciel blâmé » (2) ; « Tout mélangé d'ombre et de blâme (voir aussi blême) » (9) ; « Comme frappé de congestion » (4) ; puis les deux lignes de la formule, « Ce jour vaut nuit, ce jour bleu cendres-là » (8) et « Il tient son ombre dans les serres de son éclat » (10). Entre la phrase de départ et la formule, l'écart est de huit mots, 26 contre 18. Il change avec la règle : si l'apostrophe sépare aussi les mots, il est de onze (29 contre 18) ; si le trait d'union les sépare encore, il reste de onze (30 contre 19). Le sens de l'écart tient ; sa grandeur, non.

La série n'est pas monotone : 26, 2, 2, 9, 4, 8, 10. L'essai de neuf mots est plus long que les deux qui le précèdent, la formule plus longue que l'essai qui la précède. Le gros du raccourcissement se produit d'un coup, de la phrase au premier essai, de 26 à 2.

Ce qui disparaît se lit mieux par étapes. La cime, les arbres, le nuage et le « je » de la parenthèse (17 mots à elle seule) ne dépassent pas le premier segment ; « ciel » va jusqu'au troisième, « tout mélangé » jusqu'au quatrième, « comme » jusqu'au cinquième ; « ombre », seul mot plein à aller jusqu'au septième, y devient « son ombre » ; on le lit aussi dans « d'ombre », au premier et au quatrième segment. Le reste de la formule est neuf : quatorze de ses dix-huit mots, dont « jour », « nuit », « bleu » et « serres », ne figurent pas dans la phrase de départ. Entre la phrase et la formule, le compte mesure un écart entre deux états, non une suite de mots supprimés.

› *Le commentaire enluminé de « La Mounine », sous-titré « retrouver le ciel » : neuf prises pour suivre le texte de la note, ses citations, ses procédés et leur interprétation.*
dossiers/ponge/commentaires/animation-commentaire-10

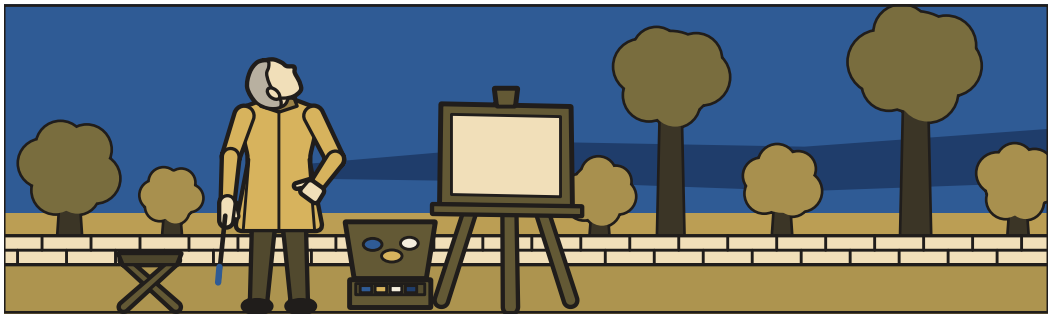
› *La page « La Mounine », sous-titrée « retrouver le ciel », explique la note du 12 au 13 mai en trois mouvements et neuf prises de lecture.* dossiers/ponge/commentaires/texte-10



Sur la page d'un carnet, sept barres noires se suivent, la deuxième rayée d'un trait ; un crayon se lève au-dessus de la dernière.



Sur une palette tenue par le pouce, un bleu de ciel se mêle à une pointe d'ombre sous le poil d'un pinceau.



Sur un chemin de Provence, un peintre de dos renverse la tête vers la cime des arbres, devant son chevalet à la toile vide.

CE QUE CE COMPTE NE PERMET PAS DE CONCLURE

UN compte vaut ce que vaut sa règle, qui ne dit rien au-delà des segments imprimés. Elle suppose d'abord que l'ordre de la page est l'ordre d'écriture, comme le suppose le commentaire du site ; rien dans l'extrait ne le prouve. Elle ne montre pas des suppressions : la formule, plus courte de huit mots, n'est pas la phrase amputée, puisque quatorze de ses dix-huit mots lui sont étrangers. Elle ne permet pas de dire que raccourcir est la méthode de Ponge : la série remonte de 2 à 9, de 4 à 10. Elle ne juge pas non plus : une formule plus courte n'est pas meilleure pour autant. Le commentaire du site écrit que Ponge essaie « des formules de plus en plus courtes » ; cela tient face à la phrase de départ (9 mots contre 26), pas d'un essai à l'autre. Il écrit aussi « de quatre mots à trois » à propos des deux premiers essais, que notre règle compte pour deux, puis deux : un chiffre ne se vérifie qu'avec sa règle. Enfin l'écart varie de huit à onze mots selon la façon de couper « d'ombre » ; seul son sens est stable. On peut dire que la phrase de départ perd sa parenthèse et presque tous ses mots, un seul passant dans la formule ; on ne peut pas dire pourquoi.

› *« Sources, bornes et droits » donne l'édition de référence (Mermod, 1952 ; Gallimard, collection Poésie, 1976) et les bornes du programme.*
dossiers/ponge/sources-bornes-et-droits

SUR LE SITE

› *Le commentaire enluminé de « La Mounine », sous-titré « retrouver le ciel » : neuf prises pour suivre le texte de la note, ses citations, ses procédés et leur interprétation.*
dossiers/ponge/commentaires/animation-commentaire-10

› *La page « La Mounine », sous-titrée « retrouver le ciel », explique la note du 12 au 13 mai en trois mouvements et neuf prises de lecture.*
dossiers/ponge/commentaires/texte-10

› *« Sources, bornes et droits » donne l'édition de référence (Mermod, 1952 ; Gallimard, collection Poésie, 1976) et les bornes du programme.*
dossiers/ponge/sources-bornes-et-droits

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 7 · vendredi 23 octobre 2026 · page 5

LE DOSSIER

Entre mai et juillet, la phrase du ciel perd quinze mots et la formule en gagne dix

La note de juillet reprend la même scène. Comptée avec la même règle, elle confirme que les mots de la parenthèse de mai ne reviennent pas, et borne la leçon : la formule, elle, s'allonge.

LA note datée « Roanne, 13 juillet 1941 » (p. 196 et 197 de l'édition Gallimard, collection « Poésie », 1976) reprend la phrase du ciel. Avec la même règle (un mot est une suite de caractères isolée par des blancs et contenant une lettre ; trait d'union et apostrophe restent dans le mot), la proposition « le ciel quoique limpide au-dessus des jardins m'apparut tout mélangé d'ombre » compte 11 mots. Dans la note de mai (p. 185), la même proposition en comptait 26, parenthèse comprise. La formule, elle, a grandi : trois lignes de 10, 10 et 8 mots, 28 au total, contre 18 en mai. Question : l'allongement est-il un progrès, ou seulement un changement ?

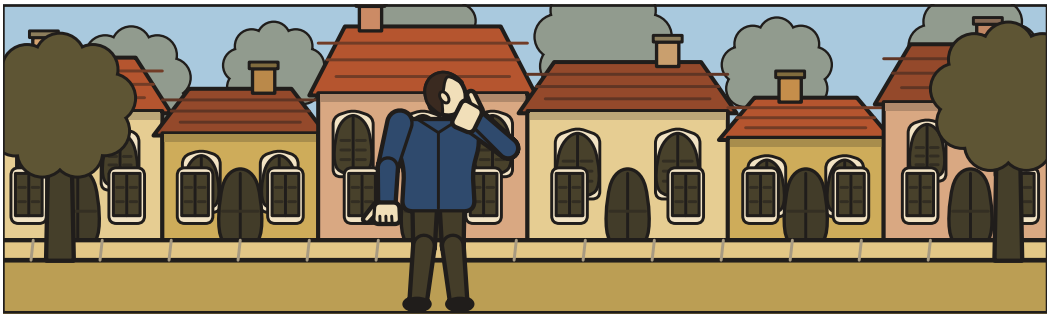
Premier constat : les mots de la parenthèse de mai ne reviennent pas. Ni « levais », ni « yeux », ni « cime », ni « nuage » ne figurent dans la note du 13 juillet. Le mot « arbres » y reparaît, mais autrement : « Les arbres avaient l'air atteints de maux de tête », et ils « évitaient de bouger la moindre feuille » (p. 197). Ce n'est plus la cime qu'atteint le regard, c'est un arbre qui souffre. Le « je » revient aussi, mais pour penser et douter (« pensais-je », « je ne suis pas sûr que »), non pour guider un regard. La concession passe de six mots, « quoiqu'il fût pur de tout nuage », à deux, « quoique limpide » : un adjectif tient la place de la concession, et la proposition du regard n'a aucun remplaçant.

Deuxième constat : la formule grandit, mais autour d'un noyau qui ne bouge presque pas. La note de mai en donnait deux lignes de 8 et 10 mots, puis, à la page suivante, deux autres états de deux lignes, de 18 et de 16 mots. En juillet viennent trois lignes : « Ce jour vaut nuit, pensais-je, ce jour bleu de cendres-là. » (10 mots), « Il tient son ombre dans les griffes de son éclat. » (10), « Son ombre à son éclat tient toute estompée. » (8). Le total passe de 18 à 28. Or la deuxième ligne n'a changé que d'un mot : « Il tient son ombre dans les serres de son éclat » devient « griffes » pour « serres », sur dix mots de part et d'autre. La première reçoit une incise et une préposition, ce qui la porte, selon le commentaire du site, de dix syllabes à quatorze. Ce qui s'allonge, c'est ce qui s'ajoute autour, et une ligne entière en fin de série.

Troisième constat : le regard ne s'arrête plus au ciel. « Les maisons les tempes serrées tenaient closes leurs paupières » : selon le commentaire du site, « Le lexique médical, jusque-là réservé à l'azur, gagne les maisons et les arbres ». Du haut, il ne reste que la position, « au-dessus des jardins », reprise telle quelle de mai. Le site tient cette note pour « l'état le plus avancé de cette page unique » ; le compte ne dit pas le contraire, il ne le dit pas non plus. Il dit seulement ce qui a quitté la phrase (la parenthèse, la cime, le nuage) et ce qui s'est installé autour de la formule (une incise, une ligne de plus) : la page de juillet est plus courte dans son début, plus longue dans sa fin.

› *« Du thème au paragraphe de dissertation » compare, à la section « Comparer deux états pour mesurer un progrès », les notes des 12 et 13 juillet de La Mounine.*
dossiers/ponge/methode/placer-un-etat-d-ecriture-dans-une-copie

› *La page « La Mounine », sous-titrée « l'ombre dans l'éclat », explique la reprise du 13 juillet 1941 en trois mouvements et neuf prises de lecture.* dossiers/ponge/commentaires/texte-11

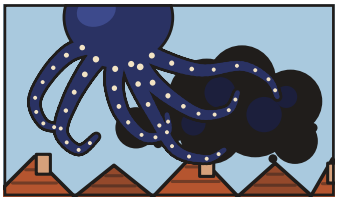


Au milieu de la rue, une silhouette se serre la tempe : les maisons ont clos leurs volets, les arbres ne bougent pas.

JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER ?

ON peut dire que, d'une note à l'autre, la proposition sur le ciel perd quinze mots sans reprendre aucun mot de la parenthèse, et que la formule en gagne dix. On ne peut pas dire que le compte mesure un progrès : plus long n'est pas plus abouti, et le jugement du site, « l'état le plus avancé de cette page unique », reste un jugement de lecture que les nombres laissent intact sans le prouver. On ne peut pas en tirer une loi : deux notes ne font pas une courbe, et rien ne dit que Ponge visait en mai la formule de juillet. On ne peut pas dire non plus que la ligne la plus stable soit la plus réussie ; elle est seulement la plus constante, d'une note à l'autre. Le compte laisse enfin hors de prise ce qui se mesure autrement que par mots : les syllabes, que le commentaire du site examine ligne à ligne, et l'image de chaque mot. Un seul mot change entre « serres » et « griffes », et pourtant, selon le site, « le nom d'oiseau de proie sera remplacé par celui du félin » : le compte note un mot, il ne pèse pas l'animal. Reste ouvert ce que la lecture à voix haute peut seule trancher : si la ligne devenue plus longue est devenue plus juste, ce qu'aucun nombre ne dit.

› *« Les reprises et les variantes font-elles réellement progresser La Rage de l'expression ? » : une réponse construite en neuf arguments.*
dossiers/ponge/dissertations/sujet-8



Un poulpe sort du ciel en reculant, ses bras traînent un nuage d'encre au-dessus des toits.



Une patte de félin, griffes sorties, se referme sur une tache d'ombre bleue, près d'un disque de soleil.

SUR LE SITE

› *« Du thème au paragraphe de dissertation » compare, à la section « Comparer deux états pour mesurer un progrès », les notes des 12 et 13 juillet de La Mounine.*
dossiers/ponge/methode/placer-un-etat-d-ecriture-dans-une-copie

› *La page « La Mounine », sous-titrée « l'ombre dans l'éclat », explique la reprise du 13 juillet 1941 en trois mouvements et neuf prises de lecture.*
dossiers/ponge/commentaires/texte-11

› *« Les reprises et les variantes font-elles réellement progresser La Rage de l'expression ? » : une réponse construite en neuf arguments.*
dossiers/ponge/dissertations/sujet-8

REPÈRES

L'asyndète

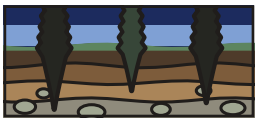
« déchirent » suit le verbe du vers précédent sans « et » et garde le même sujet : les deux gestes ne s'additionnent pas, ils s'enchaînent, comme un seul mouvement vers le haut.

L'objet direct

« le ciel » complète « déchirent ». Un nom d'étendue reçoit un verbe de coup : l'étendue cesse d'être un fond, elle devient une surface que l'on peut abîmer.

La préposition

« avec » attache les étoiles à l'action des forêts ; elles tombent en même temps que le ciel cède, et non plus tard, comme une suite.



Trois troncs s'effilent en aiguilles qui percent la terre, couche après couche.

La relative

dans « des étoiles qui tombent », « qui » reprend « étoiles » et il est sujet de « tombent » : la chute est dite par une proposition à part entière.

La comparaison

« comme une histoire d'orage » rapproche la chute d'un événement, non d'un objet : elle a un début, une agitation, une fin possible.

Le sujet postposé

dans « où se pose légère une aile », le sujet « une aile » vient après le verbe ; « où » est un complément de lieu qui reprend « l'humus de chaque vie ».

Le piège

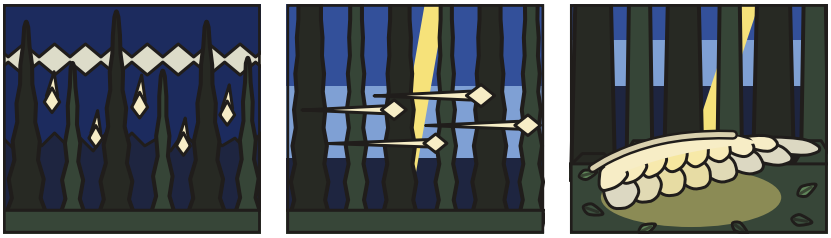
« légère » se rapporte à « une aile », non à « vie », avec lequel il s'accorderait aussi : l'accord ne suffit pas, il faut lire la suite du vers.

› *« Grammaire transversale » : les relatives, les négations, la parataxe et les tournures impersonnelles, avec l'antécédent et la fonction à nommer chaque fois.*
dossiers/dorion/grammaire/index

L'ESSENTIEL

Le ciel se déchire, une aile se pose : la descente en quatre verbes

Dans le poème d'ouverture de Mes forêts, le ciel n'est pas un décor que l'on admire : des forêts le déchirent, des étoiles tombent, puis la chute s'apaise en une aile qui se pose. Quatre verbes suffisent pour suivre ce mouvement.



Les cimes déchirent le ciel, des étoiles tombent. Elles glissent dans l'heure bleue, un rayon passe. Une aile se pose sur l'humus, sous le rayon.

Au troisième vers du poème d'ouverture de *Mes forêts* (Hélène Dorion, Éditions Bruno Doucey, 2021), les forêts s'attaquent à ce qui, d'ordinaire, ne se touche pas : elles « déchirent le ciel » (v. 3). Aucune conjonction ne relie ce verbe à celui du vers précédent, et le sujet reste le même : percer la terre et déchirer le ciel s'enchaînent sans pause, comme un seul geste qui traverse la terre puis le ciel. Le ciel, que l'on croit stable, devient une surface qui cède.

Ce que la déchirure laisse passer arrive aussitôt : « avec des étoiles qui tombent ». La préposition attache les étoiles à l'action des forêts : elles tombent avec le ciel qui cède, non après lui. Dans la comparaison « comme une histoire d'orage », la chute devient un événement plutôt qu'un tableau. Ce qui semblait lointain et élevé descend, et le ciel cesse d'être un repère fixe.

Puis l'allure change. « elles glissent dans l'heure bleue » : le verbe ne heurte plus rien, et son complément traite une heure comme un lieu où l'on entre ; l'adjectif de couleur donne à ce moment une qualité que l'on perçoit. Le vers suivant, « un rayon vif de souvenirs », n'a pas de verbe : une lumière brève surgit et rassemble plusieurs moments d'une vie. Après les pointes et les chutes, la descente prend de la douceur.

Elle s'achève sur un sol : « l'humus de chaque vie où se pose ». L'humus, c'est ce que deviennent les feuilles mortes ; le poème en fait la matière de « chaque vie ». La phrase retient alors son sujet. Le verbe « se pose » est lu le premier, l'adjectif « légère » vient ensuite, détaché, et « une aile » n'arrive qu'en dernier, sujet placé après le verbe. Le lecteur attend l'être qui descend avant de le voir.

Le texte donne à lire une descente en quatre temps : une déchirure, une chute, un glissement, une pose. Le mouvement va dans un seul sens : ce qui était en haut finit au ras du sol. Le texte ne dit pas qui la regarde : aucun témoin n'est nommé, et l'aile ne reçoit ni nom ni origine.

LA PREUVE

La preuve tient dans des remplacements. Si « déchirent » devenait *éclairent*, le ciel resterait un fond lumineux et les étoiles n'auraient plus de raison de tomber : le verbe fait du ciel une surface qui cède. Si « tombent » devenait *brillent*, le ciel resterait un repère fixe et rien ne descendrait jusqu'au sol. Si « avec » disparaissait, les étoiles deviendraient un détail du paysage au lieu d'une conséquence du geste. Dans l'ordre courant, *une aile légère se pose sur l'humus de chaque vie*, l'aile arriverait dès le début ; le poème préfère faire attendre le sujet, et cette attente fait sentir la pose. Enfin, sans « légère », la pose perdrait son poids : détaché, l'adjectif fait sentir que l'aile ne pèse presque rien.

› *« Mes forêts sont de longues traînées de temps » : l'explication du poème d'ouverture, ses trois mouvements, ses neuf prises de lecture et ses trois questions de grammaire.* dossiers/dorion/commentaires/texte-1

› *« Sous les épinettes · Jeu du commentaire » : sept missions sur les vers 8 à 10, où chaque choix doit s'appuyer sur les mots du passage.*
dossiers/dorion/jeu-commentaire/index

LE GESTE

Le geste à retenir : relever les verbes avant d'interpréter le ciel

Devant un ciel poétique, la tentation est de traduire aussitôt : les étoiles seraient des espoirs perdus, l'aile une âme. Commencez par les verbes. Ici, « déchirent » rend le ciel fragile, « tombent » le fait descendre, « glissent » l'adoucit et « se pose » l'achève : la descente s'apaise de vers en vers. On peut dire que le passage fait descendre ce qui était haut jusqu'à un sol, et que le mouvement ralentit à chaque verbe. On ne peut pas dire que les étoiles qui tombent figurent des espoirs perdus, ni que l'aile soit un oiseau, un ange ou l'âme de quelqu'un : le poème ne la nomme pas, et aucun regard n'est désigné pour la reconnaître. L'analyse s'arrête là où le texte cesse de parler. Si une image résiste, remplacez un mot par un autre et regardez ce qui se perd : ce qui se perd est ce que le mot faisait. Le sens vient ensuite, appuyé sur ces gestes.

› *« Commenter une image et une coupe » : une méthode en quatre parties, recoller, découper, démontrer, puis relire selon la voie.*
dossiers/dorion/methode/commenter-une-image-et-une-coupe

L'ESSENTIEL

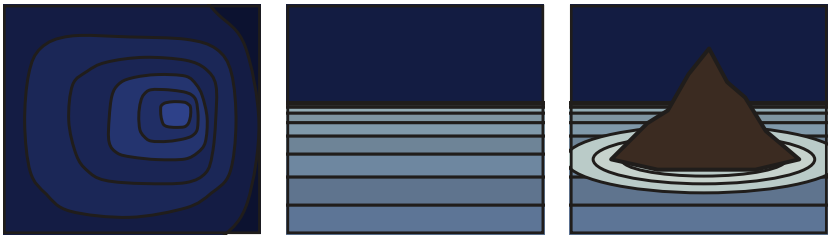
Votre enfant étudie un poème où le monde naît sans ciel, sans dieux ni humains

Un poème de création du monde qui commence par retirer le ciel, l'océan, les dieux et les humains.

POUR SITUER

Mes forêts est un recueil de poèmes publié en 2021 aux Éditions Bruno Doucey ; il figure au programme du bac de français, dans un parcours qui associe poésie, nature et intime. Il compte quatre parties, et « Avant l'aube » ouvre la dernière, qui remonte vers les origines, après une épigraphe d'Annie Dillard. L'extrait étudié s'arrête au vers 11, sur la montagne qui émerge ; le poème continue au-delà. Selon le parcours du livre, il a fait apparaître ensuite « des dieux, des outils et des échanges », puis des figures et des notions scientifiques. La même partie compte un autre poème, « Avant l'horizon ». Le recueil remonte ici vers les origines pour replacer nos vies dans un temps plus long qu'elles.

› *« Mes forêts en trois minutes » : pour qui n'a pas lu le livre, l'étape où le recueil remonte aux origines et replace le présent dans une histoire plus longue que lui.* dossiers/dorion/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes



Au commencement, rien que l'obscur. Puis les eaux viennent, en larges bandes grises. Enfin la Terre sort de l'eau, montagne sombre.

LE poème que votre enfant prépare s'intitule « Avant l'aube ». Il ouvre la dernière partie de *Mes forêts*, le recueil d'Hélène Dorion (Éditions Bruno Doucey, 2021), et il raconte un commencement du monde. Mais il ne le raconte pas à la manière d'un conte : il énumère ce qui n'existait pas encore. « Dans la forêt du temps » (v. 1), dit le premier vers, « il n'y avait rien ».

Chaque vers suivant retire quelque chose de plus. D'abord les deux grands repères qu'on cherche dès qu'on veut se situer : « ni ciel ni océan ». Puis ceux qui pourraient avoir tout fait ou tout vu : « il n'y avait ni dieux ni humains ». Le sixième vers en retire encore deux : « ni souffle ni solitude », ni respiration, ni même quelqu'un qui serait seul. Le poème ne décrit aucun paysage ; il vide la scène, et la scène vide devient son sujet. C'est une manière de faire sentir un commencement : on ne peut voir apparaître que ce qui a d'abord manqué.

Le rien finit par recevoir une qualité : « au commencement le rien était l'obscur ». Ce n'est pas encore de la lumière, ni un lieu, mais déjà quelque chose que la langue peut nommer : une absence de clarté. Les verbes changent ensuite de temps. Après l'imparfait qui installe un long avant, des passés composés font arriver les choses : « puis sont venues les eaux », puis « est venue la Terre » « comme une montagne qui émerge ».

Avant le poème figure une phrase d'une autre écrivaine, l'Américaine Annie Dillard : « Où avons-nous été, » puis « et pourquoi descendons-nous ? ». Deux questions sans réponse. Le poème n'y répond pas directement : il raconte une montée là où la citation posait une descente.

À l'oral, on demandera à votre enfant de montrer comment un poème qui ne décrit presque rien fait pourtant apparaître un monde : par les « ni », par l'obscur, par le changement de temps des verbes, par la montagne qui sort de l'eau. Aucune science n'est requise ; tout se lit dans les mots.

› *« Avant l'aube » : l'explication pas à pas de l'épigraphe d'Annie Dillard et du début du poème, jusqu'à la Terre qui émerge.* dossiers/dorion/commentaires/texte-9

LA LIMITE

Ce que le poème laisse ouvert : d'où viennent les eaux ?

ON peut dire que, dans ces onze vers, aucun dieu ni aucun humain n'agit : le monde se lève par la seule succession des mots. On peut rapprocher cette ouverture des grands textes d'origine, la Genèse ou les mythes ; on ne peut pas dire que ces vers en reprennent un, puisqu'ils n'en citent aucun. On ne peut pas dire non plus que le poème entier se passe de dieux : selon le parcours du livre, il fait apparaître ensuite « des dieux, des outils et des échanges ». Il n'explique pas davantage la naissance de la Terre : « sont venues » et « est venue » constatent une arrivée sans en donner la cause. L'extrait s'arrête sur la montagne ; ce qui vient ensuite ne se lit pas dans ces onze vers. Quant à la question d'Annie Dillard, elle reste sans réponse. Un parent peut simplement demander à son enfant ce que le poème lui a fait imaginer, avant d'avoir su quoi que ce soit.

› *« Parcours thématique » : dix thèmes, dont le huitième, celui de l'histoire collective, où le poème des origines s'ouvre aux dieux, aux outils et aux savoirs.* dossiers/dorion/parcours/parcours-thematique

À TABLE

Que raconte ce poème, en une phrase ? Un commencement du monde, dit par ce qui n'y était pas encore : le ciel, l'océan, les dieux et les humains manquent d'abord, puis la Terre se lève.

Pourquoi tant de « ni » ? Chacun retire un repère ; à force de retraits, la scène se vide, et l'on sent mieux ce qui va la remplir : les manques préparent l'arrivée.

Que veut dire « Avant l'aube » ? Un temps qui précède la lumière : on attend une apparition, mais on commence dans le noir, avant que la lumière ait quoi que ce soit à montrer.



Un recueil ouvert à « Avant l'aube » : l'épigraphe à gauche, à droite des vers coupés de grands blancs.

Qu'est-ce que « l'obscur » ? Le rien, d'abord refusé, reçoit une qualité sensible : une absence de lumière que l'on peut déjà se représenter.

Pourquoi les verbes changent-ils de temps ? L'imparfait installe un long avant ; « sont venues » et « est venue » font arriver quelque chose, et le monde passe de l'attente à l'événement.

À quoi la Terre est-elle comparée ? À une montagne qui émerge : une masse qui sort de ce qui la cachait, au lieu de paraître d'un coup.

Qui est Annie Dillard, et pourquoi son nom figure-t-il là ? Une écrivaine américaine ; le recueil avance en compagnie, et sa question ouvre le poème sans recevoir de réponse.

› *« La banque de questions » : un profil Parents à choisir, puis des questions sur l'œuvre à lire avec leurs réponses.* dossiers/dorion/banque/banque-de-questions

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 7 · vendredi 23 octobre 2026 · page 8

L'ENQUÊTE

Quand une éclipse fléchit du bois : ce que le poème fait faire au ciel

Quatre vers font passer la forêt d'une planète silencieuse à une éclipse, puis à des barques à la dérive. Au milieu, une phrase surprend : l'éclipse y est le sujet qui agit, le bois ce qu'elle plie.

DANS un poème du recueil, quatre vers changent brusquement d'échelle. La forêt devient « une planète silencieuse » (v. 6), c'est-à-dire un monde vu de loin ; puis « une éclipse qui fléchit » ; puis « le bois de barques à la dérive » ; enfin vient la réserve d'un observateur : « alors qu'on croirait tout immobile ». Le regard passe d'un astre lointain à un événement du ciel, puis descend jusqu'à l'eau, au niveau des coques. La question précise est grammaticale : dans le deuxième de ces vers, qui agit, et sur quoi ?

L'attribut « une planète silencieuse » ouvre le mouvement. L'adjectif retire les bruits familiers, le nom donne à la forêt la taille d'un monde ; le poème ne nous transporte pas pour autant dans un récit d'astronautes, il fait sentir une distance. Vient ensuite la phrase qui commande le reste.

La syntaxe y répond sans ambiguïté. « une éclipse » prolonge la série des définitions des forêts ; « qui » reprend ce nom et il est le sujet de « fléchit » ; le groupe « le bois de barques à la dérive » est le complément d'objet direct du verbe. Le poème ne dit pas que les troncs deviennent des barques, ni que l'éclipse est un spectacle que l'on contemple : il lui donne une action sur une matière. Le mot « bois » rappelle la forêt sans la confondre avec les barques : il est ce que le verbe atteint. Un événement du ciel, qu'on ne fait d'ordinaire que regarder, plie du bois.

Le verbe est choisi : fléchir, c'est plier sans rompre, un geste lent qui ne fait ni choc ni bruit. Ces quatre vers ne montrent d'ailleurs ni soleil, ni lune, ni lumière qui s'éteint : le mot « éclipse » suffit à convoquer le ciel, et la grammaire fait le reste. L'image se construit par la phrase plutôt que par la description.

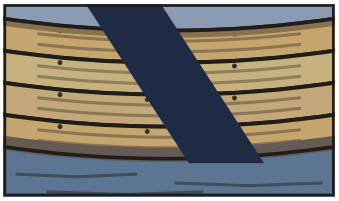
Les barques sont à l'autre bout de l'échelle. « à la dérive » ajoute un déplacement sans direction assurée : elles vont, mais ne se dirigent pas. Entre la planète lointaine du premier vers et ces coques proches, l'éclipse sert de relais : elle est en haut, et son action s'exerce en bas. Le haut agit sur le bas, mais lentement, et c'est ce que l'attention rapide manque.

Le dernier vers ajoute un témoin sans visage : « on ». La locution « alors qu' » oppose sa croyance à ce que les deux vers précédents viennent de montrer ; le conditionnel de « croirait » en fait une impression fragile, et « tout » l'étend à l'ensemble du paysage. La flexion et la dérive existent ; elles sont seulement trop lentes, ou d'une échelle trop vaste, pour un coup d'œil. Le poème apprend à ne pas conclure trop vite que rien ne se passe.

Voilà ce que démontrent ces quatre vers : la planète, l'éclipse et les barques ne se succèdent pas comme trois images décoratives. Elles forment un trajet, du lointain au proche et du haut vers le bas, que la phrase relie par un seul verbe d'action. Qui cherche dans le ciel de ce poème un fond immobile y trouve une force qui travaille la matière.

› *« Une forêt se conjugue lentement » : une page d'entrée qui suit les images du poème une à une, de la planète silencieuse aux barques, puis jusqu'au verbe.* dossiers/dorion/seuil/seuil-2-une-foret-se-conjugue-lentement

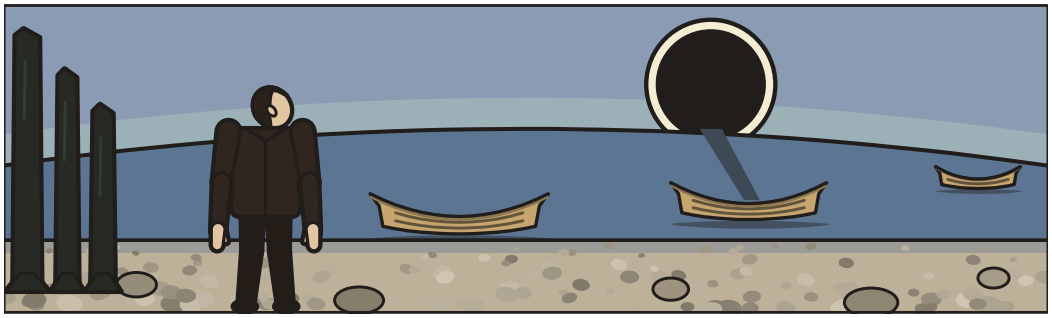
› *« Mes forêts sont des bêtes qui attendent la nuit » : l'explication du poème en trois mouvements, avec, au deuxième, l'éclipse et les barques à la dérive.* dossiers/dorion/commentaires/texte-8



Le flanc d'une barque, quatre rangs de bois clair courbés, et une large barre d'ombre qui les traverse en biais.



L'étrave d'une barque à la dérive : un anneau de fer, et une corde libre qui traîne dans l'eau.



Sur la grève, une silhouette de dos lève la tête vers un disque noir cerclé de clair ; trois barques vides dérivent.

SUR LE SITE

› *« Une forêt se conjugue lentement » : une page d'entrée qui suit les images du poème une à une, de la planète silencieuse aux barques, puis jusqu'au verbe.*
dossiers/dorion/seuil/seuil-2-une-foret-se-conjugue-lentement

› *« Mes forêts sont des bêtes qui attendent la nuit » : l'explication du poème en trois mouvements, avec, au deuxième, l'éclipse et les barques à la dérive.*
dossiers/dorion/commentaires/texte-8

› *« Mes forêts sont des bêtes qui attendent la nuit » : l'animation de l'explication, de l'introduction à la conclusion, qui s'achève sur l'idée que pour habiter il faut le temps d'une conjugaison.*
dossiers/dorion/commentaires/animation-commentaire-8

CE QUE LE PASSAGE NE PERMET PAS DE CONCLURE : DES FORÊTS DEVENUES BARQUES, UNE ÉCLIPSE DÉCRITE

ON peut dire que, dans ces vers, un événement du ciel est le sujet grammatical d'une action sur du bois, et que la phrase passe du lointain au proche. On ne peut pas dire que les forêts se transforment simplement en barques : le bois est celui de barques déjà là, et le verbe est celui de l'éclipse. On ne peut pas dire non plus que l'éclipse cause la dérive : elle fléchit le bois, et « à la dérive » qualifie les barques sans en donner la raison. Le poème ne décrit pas davantage une éclipse réelle : ni soleil, ni lune, ni ombre n'y sont nommés, et la « planète silencieuse » ne conduit pas à un récit d'astronautes, mais à une distance qui fait sentir un monde à part entière. Enfin, l'identité de « on » reste indéterminée, et sa croyance n'est pas encore un reproche : ces quatre vers ne permettent pas, seuls, de conclure sur les représentations ou sur les écrans. Ils ne datent rien non plus : ni le moment du jour ni la durée de la dérive ne sont donnés. Cette lecture explique comment la phrase est construite, non ce que le poète a vu ou voulu. Aller plus loin demande de lire ce qui suit : c'est un autre raisonnement.

› *« Mes forêts sont des bêtes qui attendent la nuit » : l'animation de l'explication, de l'introduction à la conclusion, qui s'achève sur l'idée que pour habiter il faut le temps d'une conjugaison.* dossiers/dorion/commentaires/animation-commentaire-8

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 7 · vendredi 23 octobre 2026 · page 9

LE DOSSIER

Un matin qui hésite à venir : à qui ces mots, faits de lettres désarticulées, sont-ils inconnus ?

Les derniers vers du poème font de la forêt une écriture et du matin un personnage qui tarde. Reste une question de grammaire : de qui ces mots sont-ils inconnus ?

LE passage s'achève sur trois vers où l'écriture remplace le paysage : les forêts « sont des traits de craie noire » (v. 13), « les lettres désarticulées de mots », puis le dernier vers s'ouvre sur un adjectif, « inconnus d'un matin qui hésite à venir ». Rien n'est lu : les traits, les lettres et les mots ne sont pas encore lisibles, et le jour qui devrait les éclairer n'est pas là. La question est précise : à qui ces mots sont-ils inconnus, et que fait un matin qui hésite ?

Commençons par la matière. La craie évoque d'ordinaire une trace claire sur une surface sombre ; l'adjectif « noire » inverse cette attente, sans supprimer le geste du tracé. Le trait existe, mais pas comme on l'attendait. Le sujet « mes forêts » clôt le vers 12 et le verbe « sont » ouvre le vers 13 : la définition traverse la coupe du vers, au moment même où l'on passe des roches à l'écriture.

Le texte monte ensuite les degrés de l'écriture, et chacun est contrarié. Le vers 13 donne des traits, le vers 14 des lettres, puis des mots ; mais les traits sont noirs, les lettres « désarticulées » (elles ont perdu leurs jointures et ne forment plus l'organisation familière des mots), et la coupe sépare « mots » de « inconnus » : le nom arrive avant son adjectif, comme si l'on croyait un instant les mots à portée avant d'apprendre qu'ils sont inconnus. La forme graphique est présente, le message ne l'est pas.

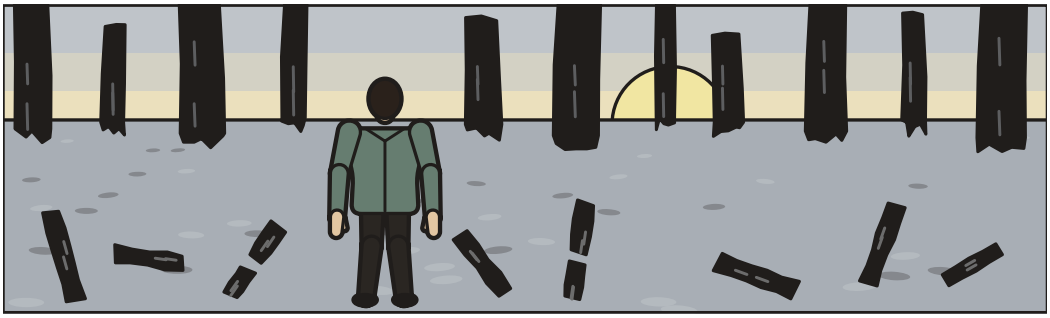
Vient alors le matin. « un matin qui hésite à venir » est un groupe nominal complété par une relative : « qui » reprend « matin » et en fait le sujet de « hésite » ; « à venir » complète ce verbe. Le poème ne dit pas que le jour tarde, il dit qu'il hésite : il lui prête un comportement humain, comme s'il devait choisir d'arriver. Hésiter à venir, c'est rester sur le seuil d'un acte que l'on peut encore accomplir. Le jour n'est ni refusé ni promis, et c'est entre ces deux possibilités que le lecteur attend.

Reste « inconnus d'un matin ». L'adjectif se rapporte aux mots du vers précédent ; la préposition « d' » peut y introduire le complément d'un nom (des mots qui appartiennent à un matin) ou le complément de l'adjectif lui-même (des mots que le matin ne connaît pas, comme on dit d'un auteur qu'il est inconnu de ses contemporains). La syntaxe ne tranche pas. Elle laisse ouverte la relation entre cette écriture et le jour à venir, sans que l'on puisse affirmer que le matin reconnaîtrait ces lettres s'il venait.

Ce que l'on voit, finalement, est un seuil : des signes sombres déposés sur une surface, devant un jour qui n'est pas encore là, ni tout à fait la nuit ni déjà le matin. Le poème n'explique pas, il fait attendre. Un même mécanisme travaille ici : un nom de moment, « un matin », reçoit un verbe d'attitude, « hésite ». Hésiter n'agit sur aucune matière ; le verbe suspend plutôt qu'il ne fait, et la lumière à venir devient un personnage qui peut tarder, sans que le poème dise ce qu'il décidera.

› « Le silence est-il dans le recueil une absence de parole ? » : le sujet de dissertation qui prend les lettres désarticulées du poème comme preuve d'une parole empêchée.
dossiers/dorion/dissertations/sujet-7

› « Mes forêts sont un champ silencieux » : l'explication du poème, avec son troisième mouvement sur l'écriture noire devant un matin encore inconnu. dossiers/dorion/commentaires/texte-3

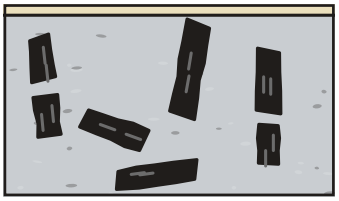


Sur le sol gris, des traits noirs épars ; devant les gros troncs, une silhouette de dos regarde un soleil qui hésite.

JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER ? UN JOUR POSSIBLE, NON ANNONCÉ

ON peut dire que le passage place l'écriture devant un jour incertain : les lettres sont là, les mots restent illisibles, et le matin tarde. On peut dire aussi que la grammaire ne décide pas à qui ces mots sont inconnus, ce qui laisse la relation ouverte. On ne peut pas dire que le matin viendra : l'extrait s'arrête sur « à venir », et le poème se poursuit au-delà. On ne peut pas dire qu'il *refuse* de venir : *hésite* n'est pas *refuse*. On ne peut pas dire davantage que « inconnus » désigne le lecteur : le vers ne précise ni pour qui les mots sont inconnus, ni si cette ignorance prendra fin. On ne peut pas dire non plus que sa venue remettrait les lettres en ordre : aucun mot du texte ne relie le jour à la lecture, et rien n'y annonce une réconciliation de l'écriture et de la lumière. Le présent de « *hésite* » installe une attente en cours, non un futur promis. Enfin, ces lettres ne sont pas un message adressé à ce matin, et le poète ne confie rien de son propre empêchement d'écrire : le texte ne nomme ni destinataire ni confidence. La formule la plus sûre reste modeste : une écriture visible mais pas encore lisible, devant un jour que le poème laisse en suspens.

› « Mes forêts sont un champ silencieux » : l'animation de l'explication, dont la conclusion tient que l'archive des vies et des âges ne débouche pas sur une certitude. dossiers/dorion/commentaires/animation-commentaire-3



Sur le sol pâle, cinq gros traits noirs : deux sont brisés net, un penche de travers, aucun ne touche l'autre.



Une main ouverte en coupe porte une poignée de roches, sur un fond bleu gris d'avant le jour.

SUR LE SITE

› « Le silence est-il dans le recueil une absence de parole ? » : le sujet de dissertation qui prend les lettres désarticulées du poème comme preuve d'une parole empêchée.
dossiers/dorion/dissertations/sujet-7

› « Mes forêts sont un champ silencieux » : l'explication du poème, avec son troisième mouvement sur l'écriture noire devant un matin encore inconnu.
dossiers/dorion/commentaires/texte-3

› « Mes forêts sont un champ silencieux » : l'animation de l'explication, dont la conclusion tient que l'archive des vies et des âges ne débouche pas sur une certitude.
dossiers/dorion/commentaires/animation-commentaire-3

REPÈRES

L'oreille d'abord

avant de regarder, la jeune fille fait le tour de la tour « l'oreille tendue » (v. 6441), pour entendre quelque chose « dont elle pût se réjouir » ; elle n'entend rien.

Le même couple de mots

« Amont, aval, et sus et jus » dit l'errance sur toutes les routes ; « Aval esgarde et amont bee » reprend deux de ces mots pour dire le regard sur un seul mur.

L'étonnement

« Mes mervoille a ce que puet estre » : la surprise précède la conclusion ; sans elle, la tour resterait un simple décor et la déduction n'aurait pas d'objet.



La roue de Fortune, qui tourne : le prisonnier se plaint d'être tombé de haut en bas, et la roue ne s'arrête pas.

Les absences

pas de porte, une seule ouverture étroite, « ni échelle ni degré » : trois manques pour une seule raison, qu'on a voulu empêcher d'entrer et de sortir.

Le verbe

« croit », non un verbe de certitude : la déduction est une hypothèse, que le texte ne confond pas avec une preuve ; seule la voix du prisonnier la donnera.

Le silence

« tandis qu'elle se taisait » : c'est parce qu'elle n'a pas encore appelé qu'elle entend la plainte du prisonnier.

Le cri vers le haut

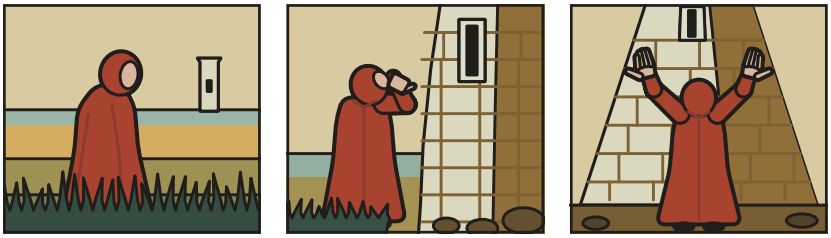
« vous qui êtes là-haut » : la jeune fille, restée « en bas », parle vers le sommet de la tour.

› *« La complainte de la tour » : un commentaire linéaire animé, que l'on parcourt avec les commandes précédent, lecture et suivant.*
dossiers/chretien/commentaires/animation-commentaire-9

L'ESSENTIEL

Au pied de la tour, une jeune fille lit ce qui manque et en tire une certitude

Depuis plus d'un mois, la fille du roi Bademagu cherche Lancelot sans la moindre nouvelle. Devant une tour isolée, elle n'a pour preuve ni un visage ni un nom : seulement ce que ses yeux et ses oreilles y trouvent, et ce qui manque à la tour.



Seule dans un champ vide, elle avance, morne. Au pied d'une tour sans échelle, elle écoute. Elle appelle vers l'unique fente, les bras ouverts.

LE passage s'ouvre sur une errance : la jeune fille a parcouru tant de chemins « en amont, en aval, en haut, en bas » qu'un mois a passé sans rien lui apprendre (v. 6417). Un jour, elle traverse un champ, « morne et pensive », et voit au loin une tour. Elle y attache son regard, son cœur lui promet que c'est là ; mais un cœur ne prouve rien, et Chrétien va montrer comment une promesse devient certitude.

D'abord l'oreille : elle fait le tour de la tour, « l'oreille tendue, écoutant, toute son attention ramassée ». Rien ne vient ; alors le regard travaille, et le vers reprend, pour les resserrer sur un mur, les deux mots de l'errance : « Amont, aval, et sus et jus » disait le pays entier, « Aval esgarde et amont bee » ne dit plus que la hauteur d'une tour. La traduction : « Elle regarde en bas, elle lève les yeux en haut ».

Ce que ce regard rapporte est une liste d'absences. La tour est « longue et large », mais la jeune fille n'y voit ni porte ni fenêtre, hormis une seule ouverture étroite, et « ni échelle ni degré ». Elle s'étonne : une tour sans accès n'est pas une tour négligée, on en a retiré les moyens d'entrer et de sortir. « Elle en conclut que c'est fait exprès, et que Lancelot est dedans ».

Pour vérifier, elle va l'appeler par son nom ; mais « tandis qu'elle se taisait », une voix monte de la tour, « qui n'appelait rien d'autre que la mort ». La plainte fait ce que l'appel n'aurait pas fait : elle dit que le prisonnier est là depuis plus d'un an et nomme Méléagant comme son geôlier. La tour donne elle-même la preuve que l'œil ne pouvait fournir.

Alors seulement la jeune fille, restée en bas, appelle vers le haut : « ami, vous qui êtes là-haut, parlez à une vôtre amie ! ». Mais le prisonnier vient de dire sa chute en d'autres termes : « j'étais au sommet, me voici au creux ». Celui qu'elle appelle d'en haut se tient au plus bas de sa fortune. Son regard, monté le long du mur, n'a pas trouvé Lancelot : il a trouvé la preuve qu'on l'avait mis hors d'atteinte.

LA PREUVE

Pour tester la déduction, retirez les absences une à une. Sans « ni échelle ni degré » (v. 6451), la tour pourrait avoir un accès que la jeune fille n'a pas vu. Sans l'ouverture unique et étroite, la tour pourrait n'être qu'un massif de pierre où personne ne vit. Sans le « croit » du vers 6452, la phrase affirmerait une certitude que seule la voix donnera quelques vers plus loin. Prises séparément, les absences s'expliquent ; réunies, elles ne laissent qu'une raison : l'accès a été supprimé exprès. Le vers ancien appuie cette lecture : « de gré » désigne une volonté, non un hasard, et la jeune fille ne conclut pas à un accident mais à une intention. Chrétien note d'abord ce qui manque, puis le verbe qui conclut.

› *« Lancelot ou le Chevalier de la charrette » : le roman en ancien français, avec la traduction en regard, section par section et les notes repliées au bas de chacune.*
dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

› *« Comment une plainte fait-elle de la parole le dernier bien ? » : l'explication linéaire de la plainte du prisonnier, vers 6463 à 6499, en treize volets puis un dossier de l'épreuve.*
dossiers/chretien/commentaires/texte-9-la-complainte-de-la-tour

LE GESTE

Le geste à retenir : séparer ce qu'on perçoit de ce qu'on en conclut

DEVANT un personnage qui conclut, notez d'abord ce qu'il perçoit, puis le verbe qui fait passer de la perception à la conclusion. Ici, la jeune fille perçoit une tour, des manques, puis une voix ; elle en tire une hypothèse, que la parole du prisonnier confirme. On peut dire que son raisonnement est conduit par le regard et validé par l'oreille. On ne peut pas dire qu'elle voie Lancelot : le prisonnier reste invisible d'un bout à l'autre du passage, et le regard qui monte le long du mur n'y trouve que de la pierre. On ne peut pas dire non plus que la déduction suffisait : sans la plainte entendue, elle n'aurait eu qu'une conviction. Une preuve se classe selon le sens qui la donne, et le verbe qui conclut mérite d'être cité : dans un commentaire, écrivez *elle croit*, non *elle sait*, tant que la preuve n'est pas donnée par un témoin.

› *« Repères et références pour Le Chevalier de la charrette » : cent vingt fiches qui distinguent le fait établi, l'inférence et l'hypothèse.*
dossiers/chretien/methode/reperes-et-references

L'ESSENTIEL

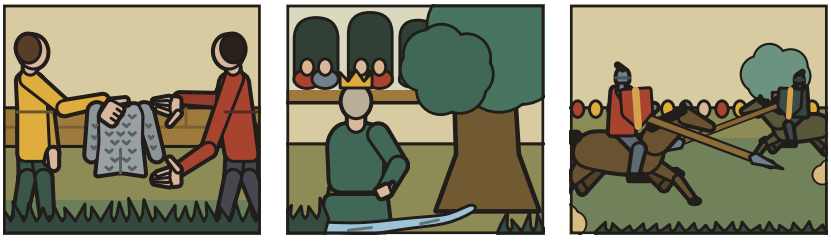
Votre enfant étudie un duel jugé par un roi assis près d'une source

Le héros doit une dette à son pire ennemi, et la cour entière descend dans une lande pour la voir payer.

POUR SITUER

Le Chevalier de la charrette est un roman en vers du XIIe siècle, en octosyllabes à rimes plates, faits pour être dits à voix haute devant une cour. Un chevalier, d'abord sans nom, part reprendre la reine Guenièvre à Méléagant, fils du roi de Gorre ; pour la rejoindre, il accepte des épreuves où il paie de sa personne, sans compter. Emmuré par son ennemi, puis délivré, il revient à la cour du roi Arthur, où l'attend son combat contre lui. Cette page raconte la toute fin : un duel jugé par le roi, devant les dames, quelques vers avant la dernière ligne du livre. Autour des deux hommes se trouvent Gauvain, neveu du roi et ami du héros, la reine, déjà de retour parmi les siens, et toute la cour.

› *« De quoi parle Le Chevalier de la charrette ? · L'œuvre en trois minutes » : le roman raconté en quatre moments, comme un parchemin que l'on déroule.* dossiers/chretien/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes



Gauvain délace son haubert, Lancelot tend les mains. Le roi s'assied près de la source, sous les fenêtres. Les deux lances se cherchent au premier choc.

LE dernier épisode s'ouvre sur une querelle d'amitié. Méléagant réclame son combat. Gauvain, déjà prêt, voudrait payer à la place de Lancelot, mais celui-ci refuse : « il lui doit sa dette, et il la lui rendra » (v. 6904), car il en a donné sa foi, de sa main. Gauvain voit que rien n'y fera : « il délace son haubert, le tire de son dos et se désarme entièrement ». Lancelot s'arme de ces armes, « sans délai et sans retard ».

En face, Méléagant n'en croit pas ses yeux : il s'émerveille « de la merveille qu'il regarde et voit de ses yeux », et peu s'en faut qu'il ne perde l'esprit. Il se reproche de n'avoir pas vérifié sa prison, puis se redonne du courage avec le dicton d'un paysan : « il est trop tard pour fermer l'écurie quand le cheval en a été emmené ».

Avant le choc, le roi règle le décor. Il envoie les deux hommes « dans la lande », la plus belle, dit le texte, « d'ici jusqu'en Irlande », et toute la cour suit, tandis que des dames et des demoiselles se pressent aux fenêtres. Sous un sycomore « planté du temps d'Abel » sourd une claire fontaine ; le roi s'y assied, « car il n'y voit rien qui lui déplaise ».

Le combat tient en quelques vers et ne ménage rien. Lancelot défie son adversaire d'une voix haute et farouche : « Avancez, je vous défie ! ». Il se retire « de la portée d'un arc », les chevaux se lancent, les lances traversent les écus, les deux hommes tombent et tirent l'épée. Lancelot « savait d'escrime moitié plus que l'autre » : il lui coupe le bras droit et lui brise trois dents. Méléagant, fou de rage, ne peut plus parler ; demander merci, « son cœur fou le lui déconseille ». Lancelot « lui délace le heaume, et lui tranche la tête ».

Reste la phrase qui clôt l'épisode : « nul de ceux qui étaient là et qui virent la chose n'en éprouva la moindre pitié ». Le narrateur ne célèbre pas la victoire et ne plaint pas le vaincu : il constate que le public, aux fenêtres comme à la source, n'a de compassion pour personne.

› *« Comment le duel final peut-il refermer un roman d'amour ? » : l'explication linéaire de la fin du combat, vers 7075 à 7112, en treize volets puis un dossier de l'épreuve.* dossiers/chretien/commentaires/texte-10-le-duel-final

LA LIMITE

Ce que le texte laisse ouvert : qui regarde, et que ressent-il ?

ON peut dire que Chrétien traite le duel comme un jugement : une dette, un juge qui s'assied, un public, une sentence exécutée. On ne peut pas dire que le texte approuve ou condamne la mort de Méléagant : il rapporte, et il note que personne ne s'attendrit. On ne peut pas dire non plus ce que ressent la reine. La traduction proposée par le site la place aux fenêtres avec les dames et les demoiselles ; l'ancien français écrit seulement « Et as fenestres revont maint / Chevalier, dames et puceles » (v. 6980-6981). Quant à Lancelot, après le coup, le récit ne lui prête aucune pensée : on le désarme, on l'emmène « en grande liesse ». On ne peut pas dire non plus ce que voit le roi : le texte le place près de la source et fait ranger les gens « à bonne distance », sans dire ce qu'il regarde. Le plus sûr est de décrire ce que le texte montre et de laisser en suspens ce qu'il tait.

› *« Le duel final » : un commentaire linéaire animé, que l'on parcourt avec les commandes précédent, lecture et suivant.* dossiers/chretien/commentaires/animation-commentaire-10

À TABLE

Le motif

Pourquoi Lancelot se bat-il ? Parce qu'il veut régler son compte avec Méléagant, qui l'a tenu prisonnier, et qu'il a donné sa parole de le faire, de sa main.

L'ami

Pourquoi refuse-t-il que Gauvain se batte pour lui ? Parce que la dette est la sienne : il jure que jamais cela n'adviendra, et préférerait tout plutôt que de la voir payée par un autre.

Les armes

Que fait Gauvain de son armure ? Il la quitte, et Lancelot s'en revêt sans attendre : il lui tarde, dit le texte, d'en avoir fini.



Les lances traversent les écus sans se rompre : au bras de mailles qui le tient, un écu rouge percé de part en part.

Le juge

Où le roi s'assied-il, et pourquoi là ? Près d'une source, sous un sycomore, parce qu'il n'y voit rien qui lui déplaise.

Le public

Qui regarde d'en haut ? Des dames et des demoiselles aux fenêtres, au-dessus de la lande. Demandez à votre enfant ce qu'on voit de là-haut que le roi, assis près de l'eau, ne voit pas.

L'issue

Comment finit le combat ? Lancelot coupe le bras de Méléagant, qui ne demande pas grâce, puis lui tranche la tête.

La dernière phrase

Que dit le narrateur du vaincu ? Que personne ne le plaint. Est-ce un jugement, ou un simple constat ? Laissez l'enfant en décider.

› *« Le Chevalier de la charrette : vos questions, mes réponses » : la page demande d'abord qui l'on est, lycéen, parent ou autre visiteur, puis invite à poser ses questions sur l'œuvre.* dossiers/chretien/banque/banque-de-questions

L'ENQUÊTE

Au gué, pourquoi « j'étais dans mes pensées » ne désarme-t-il personne ?

Un chevalier n'a pas entendu trois sommations ; le gardien du gué y lit un mépris, lui n'y voit qu'une absence. La scène donne au lecteur seul de quoi trancher, et ne tranche pas entre les deux hommes.

LE chevalier de la charrette, que le roman n'a pas encore nommé, avance vers un gué où un autre garde le passage. Il ne répond à aucune des trois sommations ; son cheval entre dans l'eau, le gardien l'y jette à bas. Réveillé par le choc, il demande pourquoi on l'a frappé. La question de la page tient en peu de mots : qui est offensé quand quelqu'un n'entend pas ? Chrétien donne au lecteur une avance sur les deux hommes : avant le premier cri, le narrateur a dit pourquoi le chevalier n'entendrait rien, « Il pense à celle-là seule, si fort qu'il n'entend, ne voit, ne comprend rien » (v. 723-724).

Chrétien prend le temps de décrire l'état du chevalier avant d'engager la scène : « Sa pensée est telle qu'il s'oublie lui-même » (v. 714-715), il ne sait pas « s'il est armé ou non ». Son cheval le conduit, « sans prendre de voie tordue, mais la meilleure et la plus droite » : l'homme s'absente, la monture avance, et c'est elle qui voit le gué, « l'eau belle et claire, et y court dès qu'il la voit ». Du côté du chevalier, le seul être attentif est un cheval assoiffé.

Le gardien, lui, n'a que ce qu'il voit et entend : un cavalier armé qui marche vers l'eau sans répondre. Il crie une première fois, « je garde le gué, et je vous en interdis l'entrée ! », puis « Laisse le gué, tu feras sagement : ce n'est pas là le passage ! », puis il jure de frapper si l'autre entre : deux cris et un serment, trois sommations qui montent. Quand il frappe, il a suivi la règle de son poste, et il s'en explique : « Ne m'avez-vous pas tenu pour bien peu de chose, quand je vous ai interdit le gué trois fois, en criant du plus haut que j'ai pu ? ». Son raisonnement va du bruit au mépris : j'ai crié fort, vous avez entendu ; vous avez entendu, vous m'avez dédaigné.

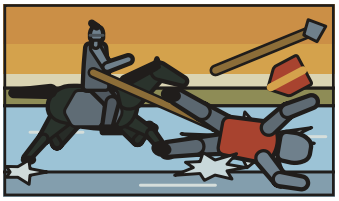
Aucune voix n'a réveillé le chevalier ; l'eau y parvient : « Quand l'autre sent l'eau, il tressaille ; tout étourdi, il saute sur ses pieds, comme un homme qui s'éveille ». Il « écoute, il regarde et se demande avec stupeur qui a bien pu le frapper » : le coup est pour lui un événement sans cause. Sa question, « pourquoi m'avez-vous frappé, dites-le-moi, quand je ne savais pas que vous étiez devant moi », est sincère : il n'a vu aucune offense ; pour lui, il n'y en a pas.

Il ne s'excuse pas, il constate : « Il se peut bien, mais j'étais dans mes pensées, que vous m'ayez interdit le gué ». La concession porte sur le fait, la réserve refuse la faute. Aucun des deux hommes n'a de témoin à produire : une pensée ne se montre pas. Et chacun se tient pour offensé, le gardien d'avoir été tenu pour rien, le chevalier d'avoir été arraché à sa pensée : au terme du combat, il jure que l'autre a eu tort « de le jeter dans le gué et de lui voler sa pensée ».

Le duel qui suit ne départage pas ces deux torts ; il les met à l'épreuve de la force. Le gardien frappe le premier, le chevalier l'emporte, et celui qui avait raison selon la règle du lieu perd le passage. Ce qui s'est joué n'est pas une vérité sur le silence mais un rapport de forces, et la seule vérité disponible, celle du narrateur, n'a servi à personne dans la scène.

› « *Lancelot ou le Chevalier de la charrette* » : la scène du gué, vers 700 à 894, en ancien français et en traduction. dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

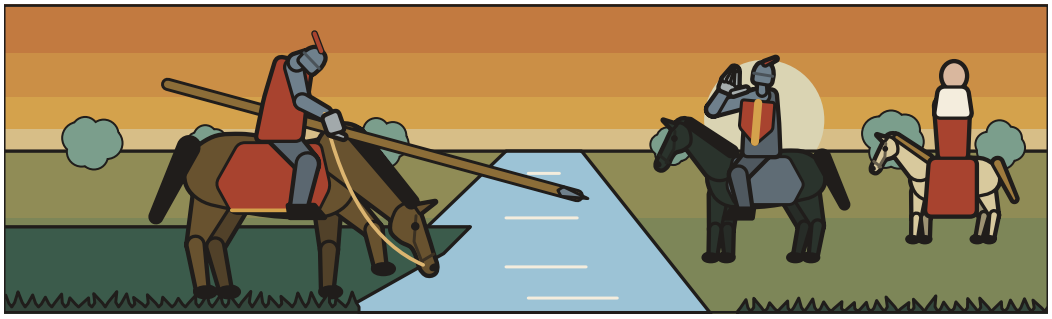
› « *Parcours thématique : le roman et l'invention de l'amour* » : un développement intitulé Aimer, c'est s'absenter du monde y cite le gué, avec le vers et l'emploi possible en dissertation. dossiers/chretien/parcours/parcours-thematique



Le gardien, lancé au galop, l'abat au milieu de l'eau : sa lance et son écu s'envolent d'un même vol.



Le poing de mailles défie le gardien : si tu oses, tiens-moi le frein et prends-le au mors.



Au gué, il ne pense qu'à celle qu'il suit ; le gardien crie trois fois, la demoiselle regarde sans bouger.

CE QUE LE GUÉ NE PERMET PAS DE CONCLURE

ON peut dire que le passage montre une même conduite lue de deux façons et qu'il ne donne la clé qu'au lecteur. On ne peut pas dire que Chrétien donne raison au chevalier : le gardien a prévenu trois fois et agit selon la règle de son poste, et personne dans la scène n'accepte l'explication des pensées. On ne peut pas dire non plus à qui il pense : « celle-là seule » n'est pas nommée dans ces vers ; l'identité vient de l'ensemble du roman, non de ces lignes. On ne peut pas tirer du « trois fois » un compte exact : l'ancien français rapporte deux cris au style direct et un serment ; la traduction en regard compte trois cris. On ne peut pas non plus conclure que le chevalier dormait : « comme un homme qui s'éveille » (v. 769) est une comparaison, non un constat. On ne peut pas dire que la victoire du chevalier règle le fond : le gardien lui laisse le passage, « il les lui abandonne », mais la querelle de l'entendu et du mépris reste entière. Enfin, le manuscrit laisse au vers 793 un blanc entre crochets, « Se ge au frain [...]une des mains », au moment où le chevalier formule sa menace : on peut dire qu'elle porte sur le frein, non en citer la phrase entière.

› « *Présenter Le Chevalier de la charrette à l'entretien de l'oral* » : le dossier de réserve y compte douze rubriques, dont une consacrée aux erreurs à éviter. dossiers/chretien/presentation/presentation-de-l-oeuvre

SUR LE SITE

› « *Lancelot ou le Chevalier de la charrette* » : la scène du gué, vers 700 à 894, en ancien français et en traduction.
dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

› « *Parcours thématique : le roman et l'invention de l'amour* » : un développement intitulé Aimer, c'est s'absenter du monde y cite le gué, avec le vers et l'emploi possible en dissertation.
dossiers/chretien/parcours/parcours-thematique

› « *Présenter Le Chevalier de la charrette à l'entretien de l'oral* » : le dossier de réserve y compte douze rubriques, dont une consacrée aux erreurs à éviter.
dossiers/chretien/presentation/presentation-de-l-oeuvre

LE DOSSIER

Devant des portiers armés, un chevalier absorbé voit pourtant les épées venir

Celui qui, plus tôt dans le roman, ne voyait ni n'entendait rien parce qu'il pensait à une seule personne, perçoit ici le danger à temps. L'absorption d'un chevalier amoureux ne ressemble pas à de la distraction : elle paraît régler ce qu'il remarque.

PLUS tôt dans le roman, le chevalier de la charrette est resté sourd à trois sommations parce qu'il pensait à une seule personne. Faut-il en conclure qu'un esprit occupé de la sorte ne perçoit plus rien ? Une autre scène permet de tester l'idée. Hébergé par une demoiselle qui a mis une condition à son gîte, il l'entend crier dans une chambre et trouve la porte gardée par deux chevaliers à l'épée nue et quatre hommes d'armes à la hache. Le texte intégral du site en fait une section intitulée « Le simulacre de viol » (v. 1046-1191).

Ce que le héros perçoit d'abord, c'est un cri : « il entend crier à voix haute une jeune fille » (v. 1058-1059), celle-là même qui l'héberge. Il trouve ouverte la porte d'une autre chambre et voit un chevalier qui la maintient de force sur un lit ; elle le somme d'agir : « Gentil chevalier, ressaisis-toi, secours-moi sans tarder ! ». Le texte énumère ensuite ce qui se voit : les portiers, les épées nues, les haches « dont on trancherait une vache en deux par l'échine ».

Le chevalier s'arrête à la porte et pèse. Son raisonnement est celui d'un homme qui ne compte que ce qui touche à sa quête : « Je suis en route pour une si grande affaire, pour la reine Guenièvre ! ». Un cœur lâche ruinerait tout : « Si Lâcheté me prête son cœur et si j'exécute son commandement, je n'atteindrai pas ce que je poursuis ». L'objet de sa pensée est ici nommé.

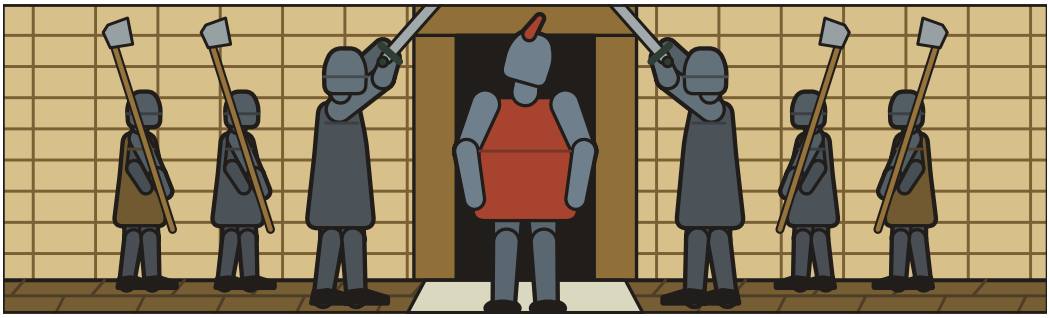
Puis il agit, et son acte est un acte de regard : « il s'approche de la porte, y engage le cou et la tête, lève les yeux vers les lames qui descendent, voit venir les épées et se rejette en arrière ». L'ancien français dit : « Et garde amont par la fenestre, / Si voit les espees venir ». Il regarde en haut, à travers une ouverture, et il voit venir ce qu'il aura à éviter.

Ce regard ne produit pas un savoir mais un instant : « Les chevaliers ne purent retenir leurs coups, lancés à toute volée : les épées frappent le sol et se brisent toutes deux ». Parce qu'il s'est rejeté en arrière au bon moment, les coups déjà lancés frappent le sol. Aussitôt son évaluation change : « il fit moins de cas des haches, les craignit et les redouta moins », et il « bondit au milieu d'eux ». Son but reste sa parole donnée : « Il pourra tenir sa promesse et sa parole avant de partir ! ».

L'homme qui ne remarquait rien remarque ici tout ce qui touche à sa quête : deux portiers, quatre haches, le moment d'un coup. L'absorption n'est pas une cécité : elle commande ce qui est regardé. Ce qui n'entre pas dans la quête, comme la raison pour laquelle une demoiselle a besoin d'un défenseur dans sa propre maison, ne retient pas son regard : quand elle renvoie ses hommes d'un mot, « sans délai ni réplique », le texte ne lui prête aucune question.

› « *Lancelot, dissertation animée : la dépossession de soi » : un sujet bâti vers après vers, que l'on ouvre comme un manuscrit, avec une proposition rédigée à lire.* dossiers/chretien/dissertations/animation-dissertation-6

› « *Lancelot ou le Chevalier de la charrette » : le passage des vers 1046 à 1191, en ancien français et en traduction.* dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral



À la porte, deux portiers l'épée haute et quatre haches, le chevalier avance la tête dans l'ouverture.

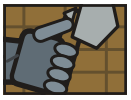
JUSQU'OÙ ALLER DANS LA LECTURE : CE QUE LA PORTE NE MONTRE PAS

ON peut conclure que, dans ces vers, l'attention du chevalier est entière et orientée : elle perçoit ce qui touche sa quête et ne s'attarde pas sur le reste. On ne peut pas conclure qu'elle voit tout : le texte ne dit jamais s'il soupçonne que les hommes d'armes obéissent à son hôtesse, et il n'en dit rien non plus quand elle les congédie. On ne peut pas davantage affirmer que le texte dévoile la mise en scène, même si la note du site la lit ainsi : « Chrétien ne dévoile jamais explicitement la machination » (v. 940). On ne peut pas reporter mécaniquement ces vers sur le gué : le nom de la reine apparaît ici et non dans la scène du gué, et l'identification se fait par la logique du roman, non par une reprise de mots. Pas davantage ne peut-on juger la conduite de la demoiselle : sa dernière parole, « Sire, vous m'avez bien défendue contre toute ma maisonnée », ne dit pas qu'elle jouait. On ne peut pas non plus faire de deux scènes un trait constant : elles se confirment sans se démontrer l'une l'autre. Enfin, la mécanique des lames reste floue : la traduction écrit « qui descendent » là où l'ancien français ne dit que « venir ».

› « *Repères et références pour Le Chevalier de la charrette » : la banque de références, où chaque fiche présente l'objection possible, la réponse prudente et les limites de la lecture.* dossiers/chretien/methode/reperes-et-references



Les deux épées frappent le dallage et se brisent ; au fond, le chevalier rejeté en arrière a les mains vides.



Le poing de mailles arrache la hache de la main de l'autre : il lui faut une arme pour se défendre.

SUR LE SITE

› « *Lancelot, dissertation animée : la dépossession de soi » : un sujet bâti vers après vers, que l'on ouvre comme un manuscrit, avec une proposition rédigée à lire.*
dossiers/chretien/dissertations/animation-dissertation-6

› « *Lancelot ou le Chevalier de la charrette » : le passage des vers 1046 à 1191, en ancien français et en traduction.*
dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

› « *Repères et références pour Le Chevalier de la charrette » : la banque de références, où chaque fiche présente l'objection possible, la réponse prudente et les limites de la lecture.*
dossiers/chretien/methode/reperes-et-references

REPÈRES

Le lieu

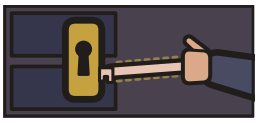
troisième étage d'une maison de la rue de la Cerisaie, où Duveyrier a installé Clarisse et se croit sûr de sa fidélité ; le soir, aucune lumière n'y brille.

Les quatre hommes

Bachelard, Trublot et Gueulin suivent Duveyrier, qui monte en tête d'un pas mécanique de somnambule ; ni les jeunes gens ni l'oncle ne disent un mot.

La clef

le concierge sort vivement, réclame qu'on prenne une bougie et laisse percer, sous son respect exagéré, un ricanement de blague canaille et féroce.



Au troisième, sa main tremble : la clef ne trouve pas le trou de la serrure, et Trublot ouvre pour lui.

Le vide

pas un meuble, pas un rideau, pas une tringle, pas même un clou aux planches de la cuisine ; l'appartement est balayé, net comme une écuelle lavée.

Le regard

les pieds, le plafond, les murs, trois surfaces et aucune trouvaille ; la phrase décrit un regard qui cherche, non une pensée que Duveyrier formulerait.

Le reste

sur la cheminée, un cigare détérioré que Trublot allume à la bougie avant de s'asseoir par terre, le dos au mur, pour le fumer.

La chute

Octave survient, envoyé par Clotilde pour ramener le conseiller ; Duveyrier ne dit qu'un mot, « Ah ! », puis referme la porte avec soin.

› *« Grammaire de l'immeuble » : « Trente phrases, trois par explication », chacune séparant l'identification syntaxique de son effet dans la lecture.*
dossiers/pot-bouille/grammaire/index

L'ESSENTIEL

Dans l'appartement vidé de Clarisse, Duveyrier cherche le trou par où tout s'en est allé

Un conseiller à la cour monte chez sa maîtresse avec trois témoins et trouve des pièces nues. Zola ne le fait pas pleurer d'abord : il le fait regarder, par terre, au plafond, le long des murs, comme si le vide avait une cause visible. Cette page suit ce regard jusqu'à l'endroit où il s'arrête.



Duveyrier lève la tête vers des fenêtres noires. Les quatre hommes montent, la bougie en tête. Dans le salon nu, la flamme fouille le plafond.

APRÈS un dîner au Café anglais, Duveyrier, l'oncle Bachelard, Trublot et Gueulin gagnent à pied la rue de la Cerisaie, chez Clarisse, la maîtresse du conseiller. L'arrivée se joue d'abord sous les fenêtres : « Duveyrier resta surpris de ne pas voir de lumière aux fenêtres du troisième » (ch. X). Une fenêtre éclairée dit qu'on attend quelqu'un ; ces fenêtres noires disent le contraire, et le concierge jaillit de sa loge pour remettre la clef avant qu'on l'interroge : « Monsieur, monsieur, la clef ! » Il y joint une bougie, que Duveyrier tient d'une main tremblante.

« La clef, en tournant, eut un bruit sonore et répercuté, comme sous la voûte d'une cathédrale. » Bachelard en tire la conclusion : « Ça sonne le creux ». Viennent ensuite les négations : « plus un meuble, plus un rideau aux fenêtres, plus une tringle ». Duveyrier est entré le premier, « tenant la bougie haute » : celui qui éclaire est le premier à voir, et il voit qu'il n'y a rien.

C'est alors que tombe la phrase décisive : « Pétrifié, Duveyrier regardait à ses pieds, levait les yeux au plafond, faisait le tour des murs, comme s'il eût cherché le trou par lequel tout s'en était allé. » Les trois directions épuisent la pièce : le sol, le plafond, les murs, l'enveloppe d'un lieu dont on a tout retiré. Cette comparaison appartient au narrateur : c'est le texte qui prête à ce regard une enquête sans objet.

Ce que ce regard cherche, la parole du conseiller le désavoue : « Vingt-cinq mille francs de meubles, il y en avait pour vingt-cinq mille francs !... Et bien ! non, non, ce n'est pas eux que je regrette ! » Le narrateur lui retire bientôt le bénéfice du chagrin : lorsque Duveyrier parle de son âme, il cache « naïvement sous cette douleur sentimentale le désarroi de ses gros appétits ». Puis le regard redescend : la voix « qui sortait du plancher » est celle de Trublot, assis par terre, « fumant tout ce qu'il restait de Clarisse », et Duveyrier croit voir passer dans la fumée les meubles perdus.

LA PREUVE

La preuve tient à l'ordre des verbes et à la place de la lumière. Trois mouvements, « à ses pieds », « au plafond », « le tour des murs », parcourent toutes les surfaces d'une pièce vide sans jamais s'arrêter sur un objet, puisqu'il n'en reste pas. Retirez « comme s'il eût cherché » : il reste un homme qui regarde. Gardez cette comparaison : le texte prête à ce regard l'espoir d'une cause. Retirez ensuite « tenant la bougie haute » : le geste vers le plafond devient un soupir ; avec elle, il éclaire ce qu'il cherche, et n'y trouve rien. Contrôlez enfin la place de la phrase : elle suit la liste des négations, et « Pétrifié » l'ouvre. Le vide est d'abord constaté, puis seulement regardé. Les trois verbes s'alignent sans coordination : un inventaire.

› *« Émile Zola, Pot-Bouille · Texte intégral établi et annoté » : les dix-huit chapitres du roman, dont le chapitre X où se lit la montée chez Clarisse.* dossiers/pot-bouille/texte/pot-bouille-texte-integral

› *« La maison aux fenêtres allumées » : un jeu du commentaire où l'on construit l'analyse « sans quitter les mots de Zola ».*
dossiers/pot-bouille/oral/index

LE GESTE

Le geste à retenir : relever chaque endroit où le regard cherche

DEVANT une scène de perte, ne cherchez pas d'abord l'émotion : relevez, dans l'ordre, les endroits où le personnage regarde et ce que chacun lui rend. Ici : une fenêtre noire, une bougie, le sol, le plafond, les murs, puis un cigare par terre. Cette suite mesure la perte mieux que le mot *chagrin*. Le relevé oblige aussi à citer des verbes et des lieux, non à commenter une tristesse que le narrateur ne décrit pas avant les larmes de la chambre. Une copie y gagne des preuves vérifiables : chaque regard se cite, se localise dans le chapitre et dit ce que le personnage attend de lui. On peut dire que le texte montre un homme qui cherche une cause matérielle à ce qu'il perd, et qui n'en trouve pas. On ne peut pas dire que ce regard prouve l'amour de Duveyrier pour Clarisse : sa propre phrase écarte les meubles, et le narrateur range sa douleur parmi ses « gros appétits ».

› *« Une copie se visite comme un appartement » : la méthode de la page, de l'inventaire de départ aux pièces à traverser, puis au relevé que l'on relit avant de signer.* dossiers/pot-bouille/methode/utiliser-l-immeuble-dans-une-copie

L'ESSENTIEL

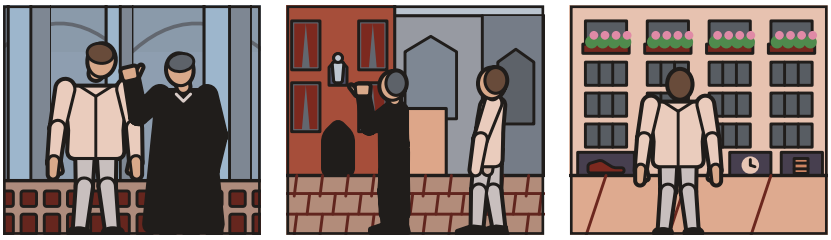
Votre enfant étudie un roman où un jeune homme éconduit s'arrête devant la façade d'un presbytère

Éconduit au magasin, Octave entre à Saint-Roch chercher un ami et ressort devant une façade.

POUR SITUER

Le roman se passe dans un quartier de Paris : un immeuble neuf, des commerces, et l'église Saint-Roch, toute proche. En arrivant, Octave a trouvé un logement chez l'architecte Campardon, une connaissance de sa famille, et une place de commis au Bonheur des Dames, magasin tenu par madame Hédouin. Il prend ses repas chez les Campardon. Le magasin est assez proche de l'église pour qu'Octave y entre au hasard d'une promenade. La scène de cette page, au chapitre IX, commence au moment où il vient de perdre sa place. L'abbé Mauduit, qui le rencontre, est le prêtre du quartier : le texte le montre passionné par les travaux du Calvaire, un groupe de statues placé au fond de l'abside, et logé au second étage de la maison du clergé, contre l'église.

› *« Que veut dire pot bouille » : le sens du titre, et un roman qui se passe « rue de Choiseul, dans un immeuble bourgeois neuf du sol au toit ».* dossiers/pot-bouille/methode/que-veut-dire-pot-bouille



Octave cherche un ami dans la nef ; l'abbé l'aborde. Dans la cour, l'abbé prend congé de lui. Octave, calmé, lève les yeux vers la façade.

POT-BOUILLE raconte l'arrivée à Paris d'Octave Mouret, jeune homme de Plassans décidé à réussir. Il travaille au Bonheur des Dames, magasin de nouveautés tenu par madame Hédouin, et loge chez l'architecte Campardon. Au chapitre IX, il présente à sa patronne un projet d'agrandissement, puis la prend dans ses bras : elle le repousse sans colère, il donne sa démission et, dans la rue, comprend « qu'il venait de se conduire comme un sot » (ch. IX).

À quatre heures, sous un gai soleil de printemps, il descend au hasard la rue Saint-Roch et entre dans l'église par le vestibule de la sacristie, « fouillant la nef du regard » : il cherche Campardon pour l'emmener au café. C'est l'abbé Mauduit qui le trouve. Le prêtre se passionne pour les travaux du Calvaire, un groupe de statues au fond de l'église, et veut absolument les lui montrer. Puis il le retient dans la cour du presbytère, devant la maison qu'habite le clergé de Saint-Roch. Le lieu l'apaise : « Saint-Roch, avec ses voûtes fraîches, avait détendu ses nerfs. »

Sur le trottoir, rapporte le texte, « il leva encore les yeux : la maison étendait sa façade nue, aux fenêtres grillées et sans rideaux ; mais des barres de fer retenaient des caisses de fleurs, sur les fenêtres du quatrième étage ». Octave, « disposé par son insuccès aux renoncements de ce monde », s'invente alors la vie derrière ces fenêtres : il « regretta la tranquille existence que les vieilles servantes des curés *devaient* mener là-haut, dans ces chambres garnies de verveines et de pois de senteur ». Le verbe *devaient* dit une supposition.

Le soir même, il rentre chez les Campardon. À six heures et demie, il y entre sans sonner et « tomba net sur l'architecte et sur Gasparine, en train de se baiser à pleine bouche dans l'antichambre ». Gasparine est la cousine de la femme de Campardon. Le calme imaginé devant une façade a duré le temps d'une promenade, et Zola ne le commente pas.

› *« Présenter l'œuvre à l'entretien » : un résumé à dire en une minute, qui s'ouvre sur « Pot-Bouille, un roman publié par Émile Zola en 1882 ».* dossiers/pot-bouille/presentation/index

LA LIMITE

Ce que le roman laisse ouvert : la paix de la façade

ON peut dire que la façade du presbytère donne à Octave l'image d'un renoncement paisible, et que cette image tombe vite : le soir même, il surprend un baiser dans l'antichambre des Campardon, porte ouverte. On ne peut pas dire que le presbytère soit un lieu de paix véritable, ni qu'il soit un lieu de vice : Octave y voit une façade nue, des grilles, des fleurs, des boutiques en bas, et tout le reste est de son invention. Il n'est pas non plus converti : c'est son insuccès, non une vocation, qui le dispose aux renoncements. Même la visite du chantier n'est qu'une distraction : « cette promenade parmi des matériaux » le tire de ses préoccupations. Ce que le texte établit tient en quelques détails ; ce qu'il laisse ouvert, c'est la vie derrière les fenêtres. À table, demandez à votre enfant de séparer, dans la page, ce qu'Octave voit de ce qu'il suppose aussitôt.

› *« La respectabilité n'est-elle qu'une façade ? » : une dissertation où l'apparence « commande des conduites réelles » et cesse d'être un simple ornement.* dossiers/pot-bouille/dissertations/sujet-2

À TABLE

Que cherche Octave en entrant dans l'église ? Un ami, non un office : Campardon, qu'il voudrait emmener au café prendre un madère pour se distraire de son échec.

Que lui montre l'abbé ? Un chantier derrière des cloisons de planches : le Calvaire, qu'il veut éclairer par le haut, depuis la coupole.

Que voit Octave en sortant ? Une façade nue, des fenêtres grillées sans rideaux et, au quatrième étage, des caisses de fleurs tenues par des barres de fer.



Il comptait emmener Campardon au café prendre un madère : le verre ambré reste un projet.

Que s'imagine-t-il derrière ? De vieilles servantes de curés, dans des chambres garnies de verveines et de pois de senteur : une paix qu'il suppose et qu'il envie.

Peut-on savoir si cette paix existe ? Non le texte ne montre aucun intérieur du presbytère, et le verbe qui la décrit est un verbe de supposition.

Pourquoi la scène suivante tranche-t-elle ? Parce qu'Octave, rentré chez les Campardon, surprend un baiser dans l'antichambre : la paix imaginée n'a pas duré jusqu'à la fin de la journée.

Et vous, que supposez-vous derrière une fenêtre inconnue ? Posez la question à table : la page invite à séparer ce qu'on voit d'une façade de ce qu'on y met.

› *« La banque de questions » : « Dix questions pour l'entretien », dont les réponses doivent être « soutenues par une scène exacte ».* dossiers/pot-bouille/banque/banque-de-questions

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 7 · vendredi 23 octobre 2026 · page 16

L'ENQUÊTE

L'abbé Mauduit a réglé la lumière du Calvaire, et c'est elle qui le renverse

Un prêtre explique comment il éclairera son chantier ; plus de deux cents pages plus loin, il découvre l'effet et s'effondre. Que prouve une lumière que celui qui la reçoit a lui-même réglée ?

AU chapitre IX, l'abbé Mauduit montre à Octave son chantier de Saint-Roch et lui explique son idée : « J'ai eu l'idée d'éclairer par un jour d'en haut, pris dans la coupole, le groupe central du Calvaire… Vous comprenez l'effet à obtenir ? » (ch. IX, p. 223). Au chapitre XVII, les cloisons sont tombées, l'ouvrage est fini et l'abbé le découvre en passant derrière le chœur. Il tombe à genoux.

La question est précise : que prouve une lumière que celui qui la reçoit a lui-même combinée ? Trois réponses se présentent : la présence d'un Dieu, l'absence de tout Dieu, ou seulement la réussite d'un effet. Le texte n'en retient aucune comme conclusion : il montre le mécanisme.

Le plan de l'abbé tient en trois instructions. D'abord la nudité : « Il faut que nous soyons dans une crypte, dans quelque chose de souterrain et de désolé… ». Ensuite la lumière, que les statues doivent recevoir « comme d'un rayon invisible, d'une clarté vive qui les fait venir en avant, qui les anime d'une vie surnaturelle… ». Enfin le point de vue : depuis la chapelle de la Vierge, à travers une autre chapelle, on apercevra le Calvaire « dans cet enfoncement de tabernacle, au delà de cette nuit mystérieuse des vitraux, de ces lampes et de ces candélabres d'or ». Le narrateur lui prête l'allure d'un homme de théâtre : l'abbé parle « indiquant la plantation de quelque grand décor ».

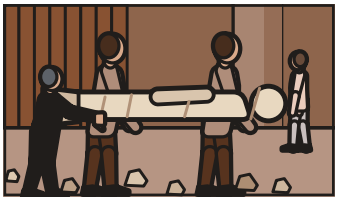
Au chapitre XVII, ces instructions sont exécutées, et jusqu'aux mots. L'abbé aperçoit « au fond de cette nuit mystérieuse, au delà de ce lointain tabernacle, une apparition tragique, un drame déchirant et simple » ; les statues blanches se détachent « contre la nudité du mur » sous « une lumière invisible, venue d'en haut ». Rien n'arrive qui n'ait été annoncé : l'apparition est une vérification.

Le récit le dit sans détour : « Il avait blanchi ce plâtre, ménagé cet éclairage, préparé ce coup de foudre ; et, la cloison de planches abattue, l'architecte et les ouvriers partis, il était foudroyé le premier. » La phrase met côte à côte l'auteur de l'effet et sa victime. Elle ne conclut pas que l'effet est faux : le récit l'appelle « surhumain », et c'est l'abbé qui l'a rendu tel.

Avant même l'apparition, le vocabulaire est celui de l'impression : « Il lui semblait que Dieu l'appelait, d'une voix lointaine et confuse, dont il ne pouvait saisir les ordres. » Après elle, le prêtre « croyait sentir Dieu passer sur sa face ». Sembler, croire : le narrateur reste au bord de la présence qu'il rapporte. S'y ajoute le poids de la journée : « Ce qu'il avait remué de vilenies depuis le matin, lui étouffait le cœur. » La lumière tombe sur un homme déjà ébranlé, et sa conclusion se dit à l'intérieur de lui : il « pleurait comme Marie et Madeleine, il pleurait la vérité morte, le ciel vide ».

› « *Parcours thématique* » : le roman suivi de situation en situation, du seuil de la maison jusqu'à « La dernière phrase vient de la table de cuisine ». dossiers/pot-bouille/parcours/parcours-thematique

› « *Émile Zola, Pot-Bouille · Texte intégral établi et annoté* » : les chapitres IX et XVII en entier, avec des notes « pour comprendre ». dossiers/pot-bouille/texte/pot-bouille-texte-integral



Deux maçons emportent la Vierge par les reins, raide ; l'abbé suit dans les gravats, Octave regarde.



L'abbé fait imaginer à Octave les lampes d'or du tabernacle, au delà de la nuit des vitraux.



Éperdu, l'abbé tombe à genoux devant le Calvaire que sa propre lumière détache du mur nu.

CE QUE LA LUMIÈRE DU CALVAIRE NE PERMET PAS DE CONCLURE

ON peut dire que le passage montre un effet de lumière préparé, annoncé, puis éprouvé par son propre auteur, et que cet effet l'emporte sur la lucidité de celui qui l'a réglé. On ne peut pas dire que Zola déclare le ciel vide : « le ciel vide » est ce que pleure l'abbé, dans un récit qui épouse sa détresse et ne change en constat aucune de ses impressions. On ne peut pas dire non plus que la lumière est un trucage dont la foi serait la dupe : le texte ne conteste jamais que l'abbé ait vu ce qu'il décrit, il dit seulement comment cela a été fabriqué.

On ne peut pas dire enfin que l'abbé se juge indigne : l'idée qui le torture est une hypothèse, « torturé par l'idée affreuse qu'il était peut-être un mauvais prêtre », et la crise reste la sienne. La reprise des mêmes mots à plus de deux cents pages d'intervalle prouve que le récit tient son décor ; elle ne dit pas à elle seule qu'il s'en moque. Le passage décrit un moment, non une doctrine : ce que voit un homme quand sa propre mise en scène lui répond. La formule sûre est plus étroite : un dispositif réglé par un homme peut produire une expérience que cet homme ne maîtrise plus ; la page ne dit pas ce que cette expérience vaut.

› « *Utiliser l immeuble dans une copie* » : la page prévient : « garde-toi d'écrire que Zola déteste la bourgeoisie ». dossiers/pot-bouille/methode/utiliser-l-immeuble-dans-une-copie

SUR LE SITE

› « *Parcours thématique* » : le roman suivi de situation en situation, du seuil de la maison jusqu'à « La dernière phrase vient de la table de cuisine ».
dossiers/pot-bouille/parcours/parcours-thematique

› « *Émile Zola, Pot-Bouille · Texte intégral établi et annoté* » : les chapitres IX et XVII en entier, avec des notes « pour comprendre ».
dossiers/pot-bouille/texte/pot-bouille-texte-integral

› « *Utiliser l immeuble dans une copie* » : la page prévient : « garde-toi d'écrire que Zola déteste la bourgeoisie ».
dossiers/pot-bouille/methode/utiliser-l-immeuble-dans-une-copie

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 7 · vendredi 23 octobre 2026 · page 17

LE DOSSIER

Le docteur et l'abbé regardent la même rue : pourquoi ne voient-ils pas la même chose ?

Dans la rue qui mène à Saint-Roch, deux hommes sortent d'une même matinée et n'y lisent pas la même histoire. Le médecin parle de corps et d'éducation, le prêtre de péché et de pitié ; au bout de la rue, une commerçante leur sourit.

AU chapitre XVII, l'abbé Mauduit et le docteur Juillerat quittent ensemble l'immeuble de la rue de Choiseul, où la matinée a réuni une réconciliation, un blessé et une naissance. Le texte les décrit en une phrase : « Ils avaient de ces aveux, lorsqu'ils sortaient côte à côte d'une agonie ou d'une naissance. » (ch. XVII, p. 465). Tous deux connaissent les secrets du quartier, l'un par la confession, l'autre par les accouchements.

La question est simple et se pose sans lire le reste du roman : devant les mêmes faits, que voit chacun, et que voit le lecteur ? Le passage ne tranche pas ; il fait entendre deux explications d'une même matinée, sans qu'aucune réponde vraiment à l'autre.

Leur dialogue tient en peu de mots. « Que de misères ! » dit le prêtre ; « C'est la vie », répond le médecin. « Dieu les abandonne », reprend le premier. Le second refuse d'y mêler Dieu : « Elles sont mal portantes ou mal élevées, voilà tout. » Deux grilles de lecture se font face, l'une religieuse, l'autre médicale et sociale, et le narrateur les laisse parler sans arbitrer.

Le médecin n'est pourtant pas donné comme un oracle. Le récit mêle « ses fuites d'homme médiocre » et « des observations justes de vieux praticien » : il accuse l'empire, annonce l'écroulement de la bourgeoisie, puis « perdit pied de nouveau, il parla des barbares, il annonça le bonheur universel ». Il conclut : « Je suis plus religieux que vous ».

Le prêtre, lui, « semblait avoir écouté silencieusement. Mais il n'entendait pas, il était tout entier à sa rêverie désolée ». Les deux hommes ne se répondent pas ; chacun parle dans la direction de sa propre inquiétude.

Au bout de la rue, « ils aperçurent, en levant la tête, madame Hédouin qui leur souriait, debout sur la porte du Bonheur des Dames ». Octave rit derrière elle : tous deux ont décidé leur mariage pour l'automne. « Le prêtre seul restait silencieux, les regards à terre. » Devant l'église, le docteur résume à sa manière : « Cette dame qui vend du calicot… Elle se fiche de vous et de moi. Pas besoin de bon Dieu ni de remèdes. » Les deux hommes ont relevé la tête et trouvé une femme en bonne santé ; le prêtre, pendant qu'on plaisante, garde les yeux sur le sol.

Puis le docteur s'éloigne et l'abbé entre seul. Dans la nef, la lumière est ordinaire : « Un jour clair tombait des larges fenêtres, aux vitraux blancs, bordés de jaune et de bleu tendre. » Une femme seulement, « devant la chapelle de Notre-Dame des Sept-Douleurs, regardait brûler la herse des cierges ». Elle regarde les cierges d'une autre chapelle ; ce que l'abbé verra derrière le chœur, le Calvaire éclairé d'en haut, n'est pas pour elle. La lumière commune est partout ; la lumière réglée, dans le texte, personne ne la voit que lui.

› « De quoi parle Pot-Bouille ? » : au huitième mouvement, le docteur Juillerat et l'abbé Mauduit « les aperçoivent sur la porte du Bonheur des Dames ». dossiers/pot-bouille/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

› « Pourquoi l'ordre se reconstitue-t-il après chaque scandale ? » : une dissertation qui compte « un prêtre négociateur » parmi les artisans du retour à l'ordre. dossiers/pot-bouille/dissertations/sujet-9

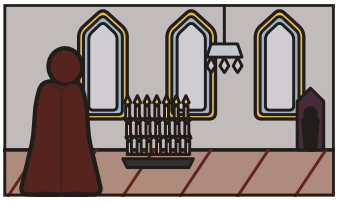


Au bout de la rue, madame Hédouin sourit sur le seuil ; le docteur et l'abbé la regardent, la tête levée.

JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER ?

ON peut conclure que le passage met côte à côte deux explications d'une même matinée, la religieuse et la médicale, sans donner raison à aucune ; que l'abbé est seul, dans la scène, à voir l'apparition ; que le médecin n'est pas un porte-parole fiable. On ne peut pas conclure que Zola donne tort à l'abbé : l'absence de témoin ne prouve pas que la vision soit vide, et la femme devant les cierges ne regardait pas du côté du Calvaire. On ne peut pas conclure non plus que le médecin a raison parce qu'il parle sans émotion : ses propos sont ceux que le texte montre instables, et sa plaisanterie sur la commerçante dit ce qu'il pense, non ce que le roman établit. On ne peut pas conclure enfin du sourire de madame Hédouin qu'elle se passe de toute foi : le texte ne l'interroge pas, et l'abbé ne répond pas au mot du docteur. Le passage oblige à tenir deux lectures sans les fondre, et à ne pas prendre le jour clair de la nef pour une réfutation de la lumière du Calvaire, ni l'inverse. Le même matin est donné à deux hommes, et à chacun ce qu'il était déjà prêt à y voir : la scène du Calvaire montre une expérience que personne d'autre ne partage, non une preuve, ni dans un sens ni dans l'autre.

› « Le roman accorde-t-il une issue à ceux que la machine sociale broie ? » : une dissertation dont la problématique parle de « soulagements qui n'ouvrent aucune sortie ». dossiers/pot-bouille/dissertations/sujet-8



Dans la nef déserte, une femme seule regarde brûler les cierges ; l'abbé passe au loin derrière le chœur.



Le docteur n'y voit qu'une dame qui vend du calicot : elle n'a besoin ni de bon Dieu ni de remèdes.

SUR LE SITE

› « De quoi parle Pot-Bouille ? » : au huitième mouvement, le docteur Juillerat et l'abbé Mauduit « les aperçoivent sur la porte du Bonheur des Dames ».
dossiers/pot-bouille/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

› « Pourquoi l'ordre se reconstitue-t-il après chaque scandale ? » : une dissertation qui compte « un prêtre négociateur » parmi les artisans du retour à l'ordre.
dossiers/pot-bouille/dissertations/sujet-9

› « Le roman accorde-t-il une issue à ceux que la machine sociale broie ? » : une dissertation dont la problématique parle de « soulagements qui n'ouvrent aucune sortie ».
dossiers/pot-bouille/dissertations/sujet-8

REPÈRES

La question

« veux-tu » laisse le choix. La forme inversée appelle un oui ou un non, que l'enfant ne donne pas en mots mais par un geste.

L'instant

« dès aujourd'hui » ramène l'offre au présent de la scène : il ne s'agit pas d'un destin lointain, mais d'un choix à faire ce jour-là, sous le manguier.

L'écart

« prendre tes distances » fait du mouvement une affaire personnelle : les distances sont à l'enfant, et c'est elle qui les prendrait. Le verbe est actif : elle ne serait pas chassée, elle s'écarterait.



Le père Abel montre son bras : une estafilade rouge le barre ; sous le comptoir, une enfant écoute.

La perche

« à longueur de gaffe » donne une mesure, celle d'une longue perche qui maintient l'autre au loin : on ne rompt pas, on tient à bout de bras.

Le groupe

« les humains » est un pluriel sans visage, dont Télumée fait partie sans que rien le dise, la Reine comprise. L'offre l'invite à s'en compter hors.

Les trois bêtes

chien, crabe, fourmi. Aucune ne vole. La buvette plaçait man Cia au-dessus des mornes ; l'offre ramène au sol.

La tête baissée

c'est le seul geste de l'enfant. Faite par peur, honteuse, elle tient lieu de réponse, et elle protège pourtant Télumée.

› *« Leçon 5 · L'interrogation · Man Lucie » : la question totale, où l'on répond par oui ou par non, et la question partielle, qui demande un mot pour boucher le trou.*
dossiers/schwarz-bart/grammaire/lecon-5-l-interrogation

L'ESSENTIEL

Sous le manguier, man Cia offre à l'enfant de tenir les humains à distance

Télumée a regardé longtemps une vieille femme sans rien lui trouver d'extraordinaire. Celle-ci s'en aperçoit et lui fait une proposition. La scène ne montre aucune métamorphose : elle montre une question, et une enfant qui baisse la tête.



Sous le manguier, l'enfant observe la vieille femme. Dévisagée, elle l'interpelle, la main ouverte. L'enfant, prise de peur, baisse la tête.

CHEZ man Cia, sous le grand manguier, Télumée observe longuement la vieille femme et ne lui trouve rien d'extraordinaire, sinon des yeux immenses et transparents qui, dit-on, ne se ferment pas même dans le sommeil. Se sentant dévisagée, man Cia l'interpelle et lui propose de lui apprendre à se changer en chien, en crabe ou en fourmi. Le roman donne ses mots : « veux-tu prendre tes distances avec les humains, dès aujourd'hui, les tenir à longueur de gaffe » (II, 2). L'enfant, prise de peur, baisse la tête.

Le regard vient d'abord de l'enfant. À la buvette, accroupie sous le comptoir, elle a entendu les hommes parler de man Cia, qui plane chaque nuit au-dessus des mornes, et le père Abel raconter comment, apparue en oiseau, en vague puis en cheval, elle lui a laissé une estafilade au bras. Sous le manguier, elle observe longuement la vieille femme et n'y voit rien de tel. Puis le regard change de sens : c'est man Cia qui se sent examinée, et elle répond en parlant. Le pouvoir, ici, ne se voit pas ; il se propose en une phrase.

Le fragment est une question, introduite par « veux-tu » : elle laisse le choix, sans ordre ni menace. Mais elle ne dit pas ce que l'enfant gagnerait ; elle dit ce que l'enfant quitterait. Dans ces mots, la métamorphose n'est pas nommée : ce qui l'est, c'est une séparation. L'enfant s'écarterait d'abord (« prendre » ses distances), puis tiendrait les humains au bout d'une longue perche (« tenir » à longueur de gaffe). Ils deviennent un groupe à éloigner, et elle est invitée à se compter hors de ce groupe, dès aujourd'hui. Les trois bêtes de l'offre restent d'ailleurs au sol, alors que la buvette voyait voler man Cia.

L'enfant répond par un geste : prise de peur, elle baisse la tête. Elle en a honte, et pourtant cette peur la protège : l'offre n'est pas acceptée. Le geste dit non avant toute parole.

› *« Parcours thématique » : le thème de l'invisible, « L'invisible : man Cia, les morts et les métamorphoses », avec pour chaque citation son contexte, son explication et son emploi en dissertation.*
dossiers/schwarz-bart/parcours/parcours-thematique

LA PREUVE

La preuve tient dans deux phrases du roman. Dans le même chapitre, Reine Sans Nom, interrogée par l'enfant sur son amitié pour man Cia, répond : « En vérité, man Cia est une femme de bien mais il ne faut pas lui chauffer les oreilles » (II, 2). L'éloge précède la réserve, et « mais » ne retire rien à « femme de bien » : la force de man Cia est bonne, à condition d'être respectée. Plus tard, quand man Cia veut lui confier le secret des métamorphoses, Télumée se dérobe : « quelque chose me retenait, m'empêchait de troquer ma forme de femme à deux seins contre celle de bête ». Le verbe « troquer » fait de l'offre un échange ; « quelque chose » dit un refus plus profond que la volonté. Entre l'offre et le refus, ce qui se joue est la place parmi les humains.

› *« Pourquoi le texte intégral n'est-il pas en libre accès ? » : la page explique pourquoi le roman ne se lit pas en entier sur le site, puis résume chaque chapitre, dont celui de la clairière de man Cia.*
dossiers/schwarz-bart/texte/texte-integral/index

LE GESTE

Le geste à retenir : relever la forme de l'offre avant de juger

DEVANT une proposition, relevez d'abord sa forme : qui parle, à qui, par quelle phrase, et ce que cette phrase demande de quitter. Notez aussi ce que le fragment tait : la raison de l'offre et ce qu'elle rapporterait. Ici, la question de man Cia ne nomme aucun animal ; elle nomme les humains, dont l'enfant devrait s'éloigner. On peut dire que l'offre présente la métamorphose par ce qu'elle coûte, la compagnie des autres. On ne peut pas dire que man Cia veuille du mal à l'enfant : la Reine la dit « femme de bien », et le fragment ne contient ni menace ni ordre. On ne peut pas dire non plus que Télumée rejette l'invisible, ni que sa peur règle toute sa vie : elle reçoit plus tard les savoirs de man Cia ; quand celle-ci disparaît, elle en tire cette leçon : « Je sus alors que la protection des morts ne remplace pas la voix des vivants » (II, 12).

› *« Lire et ecrire avec les voix du roman » : neuf gestes, dont « Situer la voix » et « Expliquer une citation », pour passer du passage étudié à une démonstration.* dossiers/schwarz-bart/methode/lire-et-ecrire-avec-les-voix-du-roman

L'ESSENTIEL

Votre enfant découvre une grève racontée face à un perron

Dans la cour de l'Usine, un homme parle au Blanc du perron, et toute une colonne attend derrière lui.

POUR SITUER

Pluie et vent sur Télumée Miracle est un roman de Simone Schwarz-Bart paru au Seuil en 1972. Une vieille femme, Télumée, y raconte sa vie en Guadeloupe ; avant de parler d'elle, elle fait entendre les femmes de sa lignée. La seconde partie va de l'arrivée de Télumée chez sa grand-mère, à dix ans, jusqu'à sa vieillesse à La Ramée. La scène du perron se place vers la fin de la seconde partie, quand Télumée, adulte, vit avec Amboise sur le morne La Folie, terre des Déplacés et des Égarés. Amboise, lui, a un passé : Pointe-à-Pitre, la prison, sept ans en France, et la tentation de tuer dont il est revenu. L'Usine, elle, est partout dans le livre : on y coupe la canne, et sa cheminée reste en vue du jardin.

› *« Pluie et vent sur Télumée Miracle en trois minutes » : le roman en huit étapes, jusqu'à « Un nouvel amour, une nouvelle perte », où la mort d'Amboise est liée à la violence autour de l'usine.* dossiers/schwarz-bart/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes



Trois envoyés montent vers Amboise. Le lendemain, il mène la colonne dans la cour. Seul, il met la main sur sa poitrine.

DANS la seconde partie du roman, Télumée vit avec Amboise sur un jardin en pente, au morne La Folie. Amboise, scieur de long, lui a demandé de vivre avec lui, sous un fromager, après des jours de silence et un paquet de cannes offert. Les années de bonheur sont faites de travail partagé, de repas lents et de paroles. Mais le propriétaire du jardin en prend la moitié, et la cheminée de l'Usine reste en vue.

Des grèves en Grande-Terre ont obtenu deux sous de plus pour les coupeurs. Trois envoyés, de Fond-Zombi, de Valbadiane et de La Roncière, viennent demander à Amboise de porter leurs doléances. Pourquoi lui ? Il est le seul à avoir voyagé, et il sait parler « en français de France » (II, 13).

Le lendemain, il avance à la tête d'une colonne de travailleurs. Dans la cour, un Blanc paraît en haut du perron. La scène se joue en hauteur : d'un côté un seul homme au sommet des marches, de l'autre une foule en guenilles qui s'étage jusqu'au fond de la cour. Amboise s'avance seul, un pas devant les siens, et pose la main sur sa poitrine. Sa phrase tient en une image de tous les jours : « tout le monde sait qu'un sac vide ne tient pas debout ». L'Usine répond par une formule toute faite, puis par des jets de vapeur brûlante qui tuent Amboise et deux autres hommes.

La grève, que les anciens appellent encore la « Grève à la Mort », s'éteint en quelques jours ; l'Usine accorde les deux sous une fois le travail repris. Les trois tombes sont vite oubliées. Puis le malheur semble frapper la région : trombes d'eau, soleil qui brûle la peau, bêtes malades. Le texte rapproche alors la mort d'Amboise de celle des esclaves tués dans ces mêmes lieux.

Télumée, elle, continue de voir Amboise chaque jour et de le retrouver chaque nuit. Elle devient cireuse, cadavérique. « Les gens me suppliaient de ne pas vivre avec un mort, car il m'épuiserait, m'assécherait ».

› *« Pourquoi le texte intégral n'est-il pas en libre accès ? » : un résumé par chapitre, dont celui où Amboise accepte de porter la parole des trois communes devant l'Usine.* dossiers/schwarz-bart/texte/texte-integral/index

LA LIMITE

Ce que le roman laisse ouvert : une grève perdue ou gagnée ?

LE roman donne les faits et ne tranche pas.

Les deux sous sont accordés ; trois hommes sont morts, et leurs tombes retournent à l'oubli. Celui qui parle au perron est aussi celui qui a été tenté de tuer et en est revenu : rien, dans la phrase du sac vide, ne rappelle ce passé, et à chacun de relier les deux faits. Reste aussi ouverte la dette envers un mort : Amboise, en rêve, demande à rejoindre les morts ; Télumée fouette alors sa tombe avec trois baguettes d'acacia, et le rite sert à séparer. On peut dire que la terre garde ce que les hommes laissent s'effacer : la nuit, on entend « le bruit des rouleaux de chaînes que traînaient les morts » (II, 14). On ne peut pas dire que le roman célèbre la grève ni qu'il condamne toute parole publique : il montre ce que peut une phrase juste, dite devant un perron, et ce qu'elle coûte à celui qui la porte ; il ne dit pas si le prix était trop lourd.

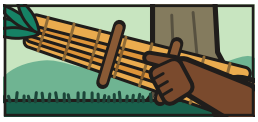
› *« Le travail de la canne détruit-il toute possibilité de joie ? » : la dissertation modèle, pour laquelle la joie, face à l'Usine, ne rachète pas la canne mais se forge contre ce qui use les corps.* dossiers/schwarz-bart/dissertations/sujet-9

À TABLE

Pourquoi Amboise est-il choisi pour parler ? Parce qu'il est le seul à avoir voyagé et à savoir parler « en français de France ». Les trois communes lui confient leurs doléances.

Que dit l'image du sac vide ? Elle dit la faim de ceux qui travaillent, avec un objet de tous les jours que chacun connaît.

Qui parle quand Amboise dit « tout le monde sait » ? Pas seulement lui. L'expression fait de la revendication une évidence partagée, que l'Usine ne peut pas contester.



Amboise offre à Télumée un paquet de cannes liées avec des cordes, sous le fromager.

Que répond l'Usine ? Elle ne discute pas une formule toute faite, puis des jets de vapeur brûlante qui tuent Amboise et deux autres hommes.

Que reste-t-il de la grève ? Deux sous accordés une fois le travail repris, trois tombes vite oubliées, et le nom de « Grève à la Mort » chez les anciens.

Pourquoi supplie-t-on Télumée de ne pas « vivre avec un mort » ? Parce que, chaque jour et chaque nuit, elle retrouve Amboise, et qu'elle dépérit : les gens craignent qu'il ne l'épuise et ne l'assèche.

Et vous, qu'appelleriez-vous gagner ? Demandez aussi à votre enfant de comparer ce qui est obtenu et ce qui est perdu, puis de choisir ses mots.

› *« Banque de trente questions » : trente questions sur le roman, pour préparer la présentation personnelle et le dialogue de l'entretien.* dossiers/schwarz-bart/banque/banque-de-questions

L'ENQUÊTE

Une veillée chante une question sur la vie de la morte

Pendant la veillée de la Reine, un homme se lève au milieu d'un jeu et chante une seule question. Le passage montre ce que cette question fait de l'assemblée.

REINE Sans Nom vient de mourir. Les gens de Fond-Zombi affluent pour la veillée : les prieuses récitent, les hommes dressent une bâche devant la case. Dessous, on joue aux dés et aux dominos, et un groupe se passe une roche en chantant « Maudit maudit », de plus en plus vite. Alors un homme se lève, tend la main vers la porte de la chambre où repose la Reine et chante : « La Reine est morte, messieurs, a-t-elle vécu ? » (II, 10). Sur son banc, Télumée tient sa roche contre le bois. La thèse de cette page : la question déplace la veillée de la mort de la Reine vers la vie de chacun.

Le jeu de la roche et le refrain « Maudit maudit » vont de plus en plus vite : la veillée occupe les vivants, et ces jeux ne sont pas un manque de respect, ils tiennent les vivants ensemble autour de la morte. Le refrain n'a qu'un mot, répété. L'homme qui se lève au milieu du jeu n'y répond pas par une réflexion : il pose une vraie phrase, avec un sujet, un verbe et une adresse, et il la pose en chantant.

La phrase est construite sur deux passés composés placés l'un contre l'autre. « La Reine est morte » constate : plus personne n'en doute. La question, « a-t-elle vécu ? », demande si, de cette vie finie, quelque chose a eu lieu. Le verbe est seul, sans complément ni adverbe : on ne demande pas si elle a vécu longtemps, ni heureuse, ni honnêtement. On demande si elle a vécu, et l'on suppose que chacun sait ce que le mot veut dire.

Entre l'affirmation et la question, une apostrophe : « messieurs », entre deux virgules, appelle toute l'assemblée en témoin. La question n'est pas posée à la morte : elle est posée à ceux qui sont là. Sa forme inversée, « a-t-elle vécu », appelle un oui ou un non. Or la réponse que le roman rapporte n'est ni l'un ni l'autre : « Nous ne savons pas ». Le dispositif rappelle la veillée antillaise, où le conteur lance « Krik ? » et l'assemblée répond « Krak ! » pour dire qu'elle écoute : ici, la réponse est un aveu, non un signal d'écoute.

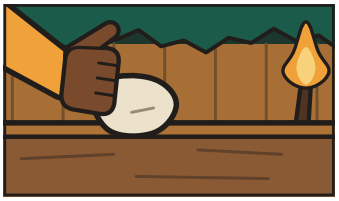
Ailleurs dans le roman, le village sait juger et assigner à chacun sa place. Sous la bâche, il prend la forme d'un jugement et n'en rend pas : le verdict est remplacé par un aveu, puis par un retour sur soi. Ce retour tient à un changement de personne. La question portait sur « elle », la Reine ; la réponse parle au pluriel ; puis le chanteur reprend la même question à son propre compte, à la première personne. La mort d'une vieille femme devient l'interrogation de chacun sur sa propre vie.

On peut éprouver cette lecture en changeant le verbe. Avec *était-elle bonne ?*, le chant jugerait une qualité ; avec *a-t-elle été heureuse ?*, il mesurerait un sort. Avec « a-t-elle vécu ? », il ne retient aucun critère et laisse chaque voix y mettre le sien.

Dans ce chapitre, le village cherche à dire de quel poids la Reine a pesé sur la terre. Peser n'est ni avoir été heureuse ni avoir été riche : c'est avoir compté. Télumée, pendant ce temps, est dans le jeu comme les autres, la roche contre le bois de son banc : le chant lui revient comme à tout le monde.

› « Pourquoi le texte intégral n'est-il pas en libre accès ? » : le résumé du chapitre de la veillée, où le village, assemblé en cercle jusqu'au matin, cherche à dire de quel poids la Reine a pesé sur la terre.
dossiers/schwarz-bart/texte/texte-integral/index

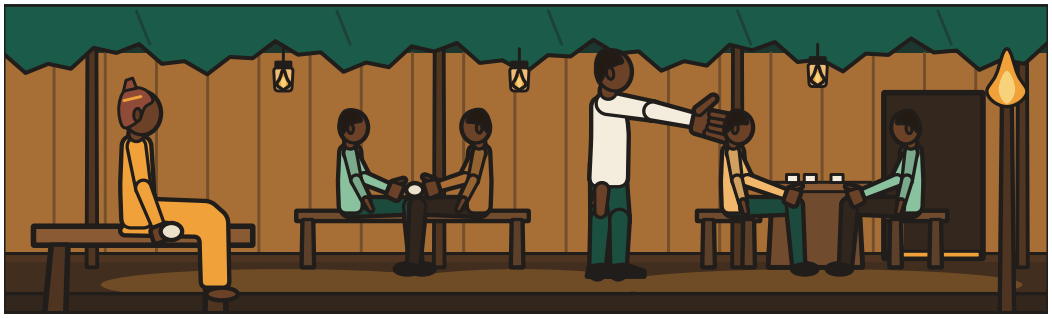
› « Parcours thématique » : le thème du chœur du village, « Le chœur du village : rumeur, fêtes, chants et tambour », avec la fiche de la question chantée sous la bâche.
dossiers/schwarz-bart/parcours/parcours-thematique



Télumée serre sa roche contre le bois du banc, sous le bord de la bâche et la flamme d'une torche.



Sous la bâche, une main pose un domino sur le bois, près de deux autres tuiles.



Sous la bâche, on joue, on se passe la roche ; un homme debout tend la main vers la porte de la chambre.

CE QUE LE PASSAGE NE PERMET PAS DE CONCLURE

ON ne peut pas conclure que la Reine *n'a pas vécu* : le passage ne dit rien de tel. On ne peut pas conclure non plus que le village répond qu'elle a vécu : « Nous ne savons pas » est la seule réponse rapportée. On ne peut pas faire du chant la voix du roman : c'est celle d'un homme debout parmi d'autres, et la veillée comporte aussi la parole de man Cia sur la Reine jeune et une controverse avec Mme Brindosier. On ne peut pas dire que les jeux contredisent le deuil, ni deviner ce que pense Télumée. On ne peut pas non plus tirer de « messieurs » la composition de l'assistance : les prieuses, que le mot ne nomme pas, récitent pendant la même veillée. La veillée dure jusqu'au matin : cette question n'en est qu'un moment, et rien n'autorise à la lire comme sa conclusion. Ces mots ne disent pas si la question est chantée une fois ou reprise en chœur. Enfin, le passage ne dit pas ce qu'est vivre : il pose le verbe sans le définir. On peut dire que la question tourne l'assemblée vers les vivants ; on ne peut pas dire qu'elle est sans réponse, puisque l'ignorance avouée en est une, ni qu'elle est de pure forme, puisque le chanteur la reprend pour lui-même, à la première personne.

› « La communauté est-elle toujours un refuge ? » : la dissertation modèle sur le village de Fond-Zombi, qu'il ne faut pas transformer en refuge idéal.
dossiers/schwarz-bart/dissertations/sujet-5

SUR LE SITE

› « Pourquoi le texte intégral n'est-il pas en libre accès ? » : le résumé du chapitre de la veillée, où le village, assemblé en cercle jusqu'au matin, cherche à dire de quel poids la Reine a pesé sur la terre.
dossiers/schwarz-bart/texte/texte-integral/index

› « Parcours thématique » : le thème du chœur du village, « Le chœur du village : rumeur, fêtes, chants et tambour », avec la fiche de la question chantée sous la bâche.
dossiers/schwarz-bart/parcours/parcours-thematique

› « La communauté est-elle toujours un refuge ? » : la dissertation modèle sur le village de Fond-Zombi, qu'il ne faut pas transformer en refuge idéal.
dossiers/schwarz-bart/dissertations/sujet-5

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 7 · vendredi 23 octobre 2026 · page 21

LE DOSSIER

La Reine mourante dit à Télumée ce que vivre demande

À la veillée de la Reine, un homme chante : « La Reine est morte, messieurs, a-t-elle vécu ? ». Avant de mourir, la Reine avait dit à sa petite-fille ce qu'elle entend par vivre. Ces paroles éclairent la question et en marquent la limite : elles ne la tranchent pas.

APRÈS les épreuves infligées par Élie, Télumée a sombré dans la folie, puis s'est remise chez sa grand-mère. Très affaiblie, la Reine s'essaie à « fabriquer du vent » pour sa petite-fille : elle rêve d'emmener leur case sur le morne La Folie. Télumée se prend au rêve et recommence à marcher. La Reine remarque alors qu'elle a pris la démarche d'une femme qui a souffert, reconnaissable à un panache, et elle le définit : « j'ai assez aidé les hommes à souffrir, il faut maintenant que je les aide à vivre » (II, 10).

La phrase oppose deux infinitifs, « souffrir » et « vivre », que « maintenant » articule : le panache naît d'une décision, celle de retourner la souffrance en aide. Le verbe, « aidé » puis « aide », reste le même ; seul change ce qu'il sert. Ce n'est pas une consolation, c'est un programme : le savoir de celle qui a souffert n'est plus pour elle seule.

Cette parole est dite à Télumée, non à la veillée. Un soir, tenant son cœur à deux mains, la Reine lui annonce en souriant qu'elle va mourir, puis, les lèvres contre son oreille, lui laisse ses dernières leçons : « si tu sais souffrir, les autres sauront aussi » (II, 10). La phrase est une condition : savoir souffrir est un savoir, et il se transmet. Les gens, dit-elle, « comptent toujours sur quelqu'un pour savoir comment vivre ». Le mot « toujours » dit une habitude ; « quelqu'un » dit une place que n'importe qui peut tenir.

Ces trois formules éclairent la question de la veillée. On peut l'entendre ainsi : la Reine a-t-elle été celle sur qui les autres comptaient pour savoir comment vivre ? Rien ne prouve que le chanteur y pense ; la lecture s'appuie seulement sur des mots de la Reine. Aucun oui ni non ne suffit, parce que la réponse ne se trouve pas seulement dans sa vie : elle se trouve dans ce que ceux qui restent en font.

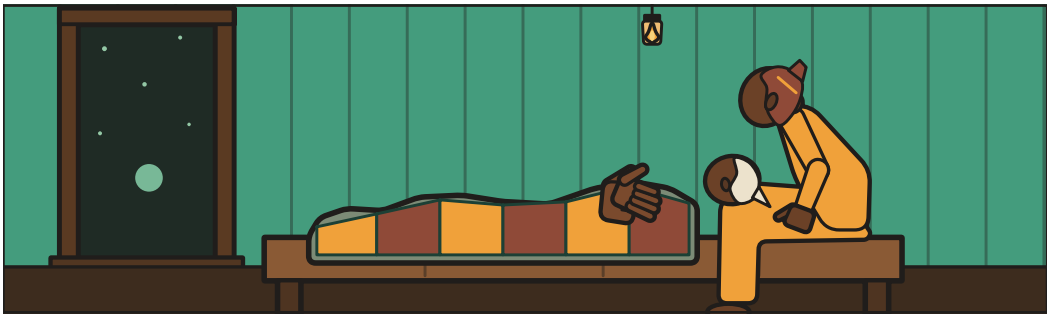
La Reine propose pourtant une autre mesure, plus intime. Dès le début de la seconde partie, lors d'une visite chez man Cia, elle dit de Jérémie, son mari mort : « Il ne m'a pas oubliée, dit grand-mère heureuse, il vient me voir toutes les nuits, sans faute ». Le défunt y est décrit avec les mots que l'on emploie pour un mari fidèle et ponctuel. Au moment de mourir, elle confie que Jérémie veille à son chevet. N'être pas oubliée, même des morts, compte pour elle. Cette mesure ne contredit pas la première : elle la complète, et elle rend la question de la veillée plus lourde, car les vivants ont maintenant à dire s'ils se souviendront.

Les gestes de la fin vont dans le même sens. La Reine fait promettre à Télumée de quitter Fond-Zombi, chante la chanson de Minerve, sa propre mère, fait elle-même sa toilette de morte et s'éteint doucement, la tête sur les genoux de sa petite-fille.

Reste une différence d'échelle. La Reine parle à une seule personne, la bouche contre son oreille ; la veillée pose sa question à toute une cour éclairée. Le chant n'est pas la réponse de la Reine ; il pose en public ce qu'elle a dit à l'oreille. Le verbe passe de la petite-fille au village entier : « vivre » dans la bouche de la Reine, « vécu » dans celle du chanteur.

› *« Ne laisse pas le cheval te conduire » : le conseil de la grand-mère, donné en faisant les nattes de l'enfant, qui ne promet pas d'empêcher les peines mais de ne pas leur céder la conduite.* dossiers/schwarz-bart/seuil/seuil-2-ne-laisse-pas-le-cheval-te-conduire

› *« Parcours thématique » : les fiches de citation sur Reine Sans Nom, dont celle de sa définition du panache, au thème « Soigner, transmettre, demeurer : devenir Télumée Miracle ».* dossiers/schwarz-bart/parcours/parcours-thematique

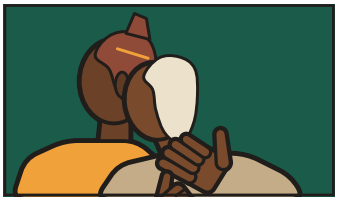


La Reine, couchée sous son couvre-lit, les mains sur le cœur, s'éteint la tête sur les genoux de Télumée.

JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER ?

ON peut aller jusqu'à ceci : pour la Reine, vivre se juge à ce que l'on donne aux autres et à ce que l'on garde d'eux, et la question de la veillée peut se lire avec ces critères, qui ne la tranchent pas. On ne peut pas conclure que la Reine répond ainsi pour sa propre vie : ses formules s'adressent à Télumée, et la première définit un panache sans dire que la Reine se l'applique. On ne peut pas dire non plus en quoi aider les hommes à souffrir a consisté : la formule nomme ce que le panache laisse derrière lui, sans le raconter. On ne peut pas en faire une loi du roman : « toujours » est l'avis d'une vieille femme sur les gens du village, confié à l'oreille de sa petite-fille. On ne peut pas conclure non plus que le village partage ces critères : il répond « Nous ne savons pas », et la veillée comporte aussi une controverse. La définition est un projet, non un bilan : la suite du roman montre Télumée soignant des bêtes et des enfants, puis recevant du village un nom nouveau. Les paroles de la Reine restent une consigne pour Télumée plus qu'un verdict sur la Reine. Le chapitre, lui, se clôt après les chants du matin sur un coucher de soleil sur la mer, et l'image ne répond pas à la question.

› *« La parole des aïeules agit-elle davantage qu'elle ne raconte ? » : la dissertation modèle, où la parole des aïeules relie, soutient et rend possible l'action sans agir à la place de Télumée.* dossiers/schwarz-bart/dissertations/sujet-4



Les lèvres de la Reine touchent l'oreille de Télumée : elle lui laisse ses dernières leçons.



Deux mains essorent un linge au-dessus d'une bassine : la Reine fait elle-même sa toilette de morte.

SUR LE SITE

› *« Ne laisse pas le cheval te conduire » : le conseil de la grand-mère, donné en faisant les nattes de l'enfant, qui ne promet pas d'empêcher les peines mais de ne pas leur céder la conduite.*
dossiers/schwarz-bart/seuil/seuil-2-ne-laisse-pas-le-cheval-te-conduire

› *« Parcours thématique » : les fiches de citation sur Reine Sans Nom, dont celle de sa définition du panache, au thème « Soigner, transmettre, demeurer : devenir Télumée Miracle ».*
dossiers/schwarz-bart/parcours/parcours-thematique

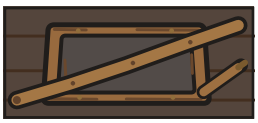
› *« La parole des aïeules agit-elle davantage qu'elle ne raconte ? » : la dissertation modèle, où la parole des aïeules relie, soutient et rend possible l'action sans agir à la place de Télumée.*
dossiers/schwarz-bart/dissertations/sujet-4

REPÈRES

Sylla
le texte l'appelle « le dictateur » : à Rome, un magistrat aux pouvoirs exceptionnels. Caton et lui sont « proches parents » : la parenté et le rang, non une charge, ouvrent la porte.

Sous la férule
la férule est la baguette du maître d'école ; les deux témoins du texte disent « sous la verge ». L'expression place Caton au temps des leçons.

Hôtel
« l'hôtel de Sylla » est la grande demeure d'un personnage important, non une auberge. Dans la même phrase, il devient le lieu où l'on emprisonne.



La férule de Caton enfant : une baguette posée en travers d'une tablette de cire, près du style.

Parquet
lieu où siègent les magistrats, où l'on juge. Le mot dit ce que la maison de Sylla a cessé d'être ; il s'oppose à « caverne » et à « ouvroir ».

Ouvroir, caverne
un ouvroir est un atelier (manuscrit de Mesmes), une caverne un repaire de brigands (imprimé de 1577). L'un montre une routine, l'autre une sauvagerie.

Jeune gars
le manuscrit dit « ce jeune gars », l'imprimé « Ce noble enfant » : le premier laisse la parole juger l'enfant, le second le juge d'avance.

Deux témoins
manuscrit de Mesmes et imprimé de 1577 divergent parfois ; on cite l'un ou l'autre, jamais un mélange, et l'on dit lequel.

› *« La Boétie · Discours de la servitude volontaire · Texte intégral » : les paragraphes 49 et 50 y sont donnés en traduction, dans l'imprimé de 1577 et dans le manuscrit de Mesmes.* dossiers/la-boetie/texte/discours-de-la-servitude-volontaire-texte-integral

L'ESSENTIEL

Chez Sylla, Caton enfant s'aperçoit qu'un lieu de justice est devenu une caverne

Caton n'a pas l'âge de juger, et c'est pourtant lui qui voit. En deux paragraphes, La Boétie le fait entrer chez un dictateur, lui laisse compter les verdicts de la maison, puis lui prête une phrase d'enfant : un poignard, et la ville délivrée.



Caton enfant entre chez Sylla, son maître avec lui. Dans la salle, on enchaîne, on bannit, on condamne. À l'aube, il demande un poignard, la main tendue.

LE passage commence par une question de regard : qui a le droit de voir ? Caton, « encore enfant et sous la férule », « allait et venait souvent chez Sylla le dictateur » (§49). Son rang et sa parenté lui valent des portes toujours ouvertes : « on ne lui fermait jamais les portes ». Son maître l'accompagne, « comme il était d'usage ». L'enfant n'a aucun rôle dans la maison : il y passe. C'est la condition d'un bon témoin, présent, régulier, sans fonction.

Vient le verbe qui compte : « Il s'aperçut ». Ce qu'il découvre, la phrase le range en couples : « on emprisonnait les uns, on condamnait les autres ; l'un était banni, l'autre étranglé ; l'un demandait la confiscation d'un citoyen, l'autre sa tête ». Rien ne manque au vocabulaire de la justice : prison, condamnation, bannissement, confiscation. Un seul personnage manque à la scène, le juge. Le dernier couple le dit le mieux : l'un réclame des biens, l'autre une tête, et le texte ne nomme aucun juge.

La conclusion tient en deux corrections successives : « non comme chez un officier de la ville, mais comme chez un tyran du peuple ; et ce n'était pas un parquet de justice, mais une caverne de tyrannie ». Les murs n'ont pas changé, le nom du lieu, oui, et avec lui ce qu'on y fait. Le « parquet » est le lieu où l'on juge ; la « caverne », un repaire.

L'enfant répond par un plan : « Que ne me donnez-vous un poignard ? Je le cacherai sous ma robe ». Il avance l'accès, « J'entre souvent dans la chambre de Sylla avant qu'il soit levé », puis la force, « j'ai le bras assez fort pour en délivrer la ville ». Aucun regard n'est décrit ici, mais l'heure choisie se lit presque comme une thèse : avant son lever, le maître n'est encore qu'un homme.

La Boétie reprend alors la main. Il juge : « Voilà vraiment une parole digne de Caton », puis tire du fait une règle de lecture : « qu'on raconte seulement le fait tel qu'il est : la chose parlera d'elle-même ». On reconnaîtra Rome, et Rome « du temps qu'elle était libre ».

› *« Les exemples, simples ornements ? » : cette dissertation consacre une partie à « Caton enfant : une parole révèle toute une cité ».* dossiers/la-boetie/dissertations/sujet-6

LA PREUVE

Les deux témoins du texte ne donnent pas la même dernière image. Le manuscrit de Mesmes écrit « un ouvroir de tirannie » ; l'imprimé de 1577, « une caverne de tyrannie ». Un ouvroir est un atelier : on y travaille avec méthode, comme on emprisonne et condamne « par son commandement ». Une caverne est un repaire de brigands. Selon le témoin, l'enfant voit une routine ou une sauvagerie. Les deux images s'accordent pourtant : tous les actes de justice continuent, et c'est le lieu qui a changé de nature. Pour l'éprouver, retirez « un parquet de justice » : la caverne n'a plus rien à contredire. Retirez « par son commandement » : les verdicts n'ont plus de maître, et la scène devient un désordre, non une tyrannie.

› *« Discours de la servitude volontaire : vos questions, mes réponses · La Boétie » : la banque oppose « un ouvroir de tirannie » du manuscrit de Mesmes à « une caverne de tyrannie » de l'imprimé de 1577.* dossiers/la-boetie/banque/banque-de-questions

LE GESTE

Le geste à retenir : distinguer le témoin de l'auteur

QUAND un texte met un témoin en scène, il faut trier trois voix : ce que l'enfant voit (§49), ce qu'il dit, « Que ne me donnez-vous un poignard ? », et ce que l'auteur en fait, « Voilà vraiment une parole digne de Caton », puis la règle de lecture. Avant de citer, notez qui parle et où : le paragraphe 49 raconte, le paragraphe 50 fait parler l'enfant, puis l'auteur reprend la parole. Dans une copie, on écrit d'abord ce que l'enfant dit, puis ce que La Boétie en conclut, jamais l'inverse. On peut dire que le passage montre une maison où les mots de la justice survivent à la justice, et un enfant qui s'en aperçoit. On ne peut pas dire que La Boétie recommande le poignard : il rapporte la parole, la juge digne de Caton, puis passe au pays et au temps où un tel acte se comprend. L'anecdote sert un critère, non une consigne : un fait raconté sans nom suffit à reconnaître une cité libre.

› *« Se servir du Discours dans une copie · La Boétie » : la méthode donne les citations exactes du manuscrit de Mesmes, chacune avec son numéro de paragraphe.* dossiers/la-boetie/methode/utiliser-le-discours-dans-une-copie

L'ESSENTIEL

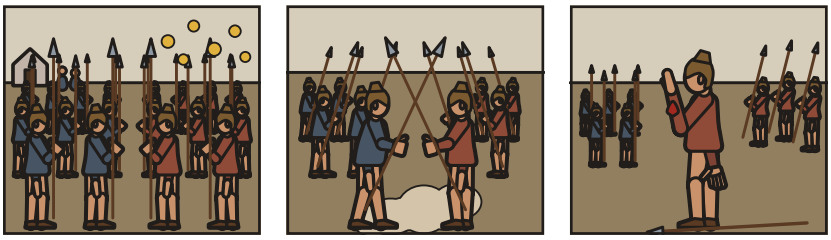
Votre enfant compare deux armées égales : l'une défend sa liberté, l'autre convoite celle d'autrui

Deux armées de cinquante mille hommes se font face : le texte demande laquelle ira le plus gaillardement.

POUR SITUER

Le *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie est un texte court, d'une soixantaine de pages, écrit vers 1548 et au programme de l'épreuve anticipée de français de juin 2027, avec le parcours « Défendre » et « entretenir » la liberté. L'auteur part d'un étonnement : un seul homme gouverne des milliers d'autres, qui pourraient ne plus lui obéir. Le passage de cette page vient au début, avant l'examen de l'habitude, du divertissement et de l'intérêt : il compare ce que la liberté et la convoitise donnent de courage. Le site place en regard une traduction, l'imprimé de 1577 et le manuscrit de Mesmes ; lire la traduction à voix haute aide, le texte étant écrit pour la voix.

› *« De quoi parle le Discours de la servitude volontaire ? · La Boétie » : la question de départ, la réponse et les trois causes qui permettent d'entrer dans le Discours.* dossiers/la-boetie/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes



Deux files égales se font face, lances dressées. Elles se joignent, lances croisées, poussière levée. Une goutte de sang paraît : il lâche sa lance.

LE texte propose une expérience de pensée, formulée comme une consigne : « Qu'on mette d'un côté cinquante mille hommes en armes, de l'autre autant » (§10), rangés en bataille. Une seule chose les distingue : « les uns libres et combattant pour leur franchise, les autres pour la leur ôter ». La Boétie demande alors : « auxquels promettra-t-on par conjecture la victoire ? » Il laisse le lecteur parier, puis justifie le pari.

Le courage des uns tient à ce qu'ils ont sous les yeux : « Les uns ont toujours devant les yeux le bonheur de leur vie passée », avec l'attente d'un bien-être pareil. Ils pensent moins aux coups reçus pendant la bataille qu'à ce qu'il faudrait endurer à jamais, « à eux, à leurs enfants et à toute leur postérité ». Ils se battent pour ce qu'ils ont vécu et pour ce qu'ils risquent de léguer.

Les autres n'ont pour s'enhardir qu'« une petite pointe de convoitise ». Elle s'émousse « soudain contre le danger » et doit, semble-t-il, « s'éteindre à la moindre goutte de sang qui sorte de leurs plaies ». Un désir de prendre se dissout au premier sang ; la peur de perdre ce qu'on a vécu tient davantage.

L'exemple n'est pas seulement imaginé. Le texte rappelle les batailles « de Miltiade, de Léonidas, de Thémistocle », qui vivent encore « aussi fraîches dans la mémoire des livres et des hommes que si c'était d'hier ». Un petit nombre de Grecs y affronte des flottes si nombreuses que « la mer même en était chargée ». Ce qui leur fut donné, c'est « non pas le pouvoir, mais le cœur » de tenir.

La leçon se dit en une ligne : « la victoire de la liberté sur la domination, et de la franchise sur la convoitise ». Le paragraphe suivant retourne l'étonnement. Ce qui est étrange n'est pas le courage des hommes libres, c'est qu'« un homme seul malmène cent mille villes et les prive de leur liberté », fait que personne ne croirait « s'il ne faisait que l'entendre dire, et non le voir ».

› *« La franchise qu'on défend » : la leçon de lexique part du paragraphe 10, où cinquante mille hommes de chaque côté se font face, et cherche le sens du mot « franchise ».* dossiers/la-boetie/grammaire/le-lexique/index

LA LIMITE

Ce que le passage laisse ouvert : pourquoi des millions n'en tirent rien

ON peut dire que le texte relie le courage à ce que l'on défend : la liberté donne plus de cœur que la convoitise, et l'exemple grec le montre. On ne peut pas dire qu'il en fait une loi : il demande « auxquels promettra-t-on par conjecture la victoire ? », et « conjecture » désigne un pari raisonné, non une certitude. On ne peut pas dire non plus qu'il explique pourquoi des millions d'hommes cèdent à un seul : il pose l'énigme, que la suite du *Discours* reprendra en cherchant les causes ; le paragraphe suivant la retourne aussitôt. On ne peut pas dire que ces chiffres soient exacts : « cinquante mille » hommes et « cent mille villes » disent une démesure, non un effectif. À table, un point peut rester en suspens : si la liberté donne tant de cœur, qu'est-ce qui le retire ? Le texte ne répond pas dans ces lignes, et c'est ce qui rend la question bonne à poser.

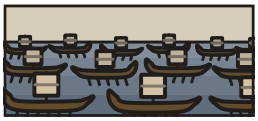
› *« Force armée ou chaîne des intérêts ? » : la dissertation oppose la force armée, faite de gardes, de soldats et d'armes, à la chaîne des intérêts, qui recrute ceux qui feront fonctionner la menace.* dossiers/la-boetie/dissertations/sujet-8

À TABLE

Le pari
de deux armées égales, laquelle ira le plus gaillardement au combat, et pourquoi ? Laissez répondre avant de lire le paragraphe 10, puis comparez avec la réponse du texte.

La seule différence
qu'est-ce qui distingue les deux camps ? Ni le nombre ni les armes, seulement ce pour quoi l'on se bat : garder sa liberté ou ôter celle des autres.

Devant les yeux
que garde chaque soldat libre « devant les yeux » ? « le bonheur de leur vie passée », et l'avenir de ses enfants. Demandez ce que garde l'autre camp.



Les navires des Grecs sont si nombreux que la mer en est chargée : des galères couvrent l'eau jusqu'à l'horizon.

La goutte de sang
pourquoi la convoitise s'éteint-elle « à la moindre goutte de sang » ? Un désir de prendre ne vaut pas la vie qu'on risque. Et la peur de perdre ?

Les Grecs
pourquoi citer des batailles « livrées il y a deux mille ans » ? Pour montrer que l'expérience a déjà eu lieu : le pari n'est plus une simple idée.

Le pouvoir et le cœur
que veut dire « non pas le pouvoir, mais le cœur » ? Moins de moyens, plus de résolution. Où voit-on cela autour de vous ?

Le quotidien
qu'y a-t-il, chez nous, qu'on ne croirait pas si on l'entendait seulement raconter ? Le texte le dit d'un seul homme qui tient cent mille villes.

› *« Pourquoi la servitude est-elle dite volontaire ? · La Boétie » : une entrée courte part de la question du paragraphe 4, comment un seul homme peut tenir un peuple entier.* dossiers/la-boetie/seuil/seuil-1-pourquoi-volontaire

L'ENQUÊTE

Au dernier paragraphe, le regard quitte le tyran pour un témoin invisible

Dans ses dernières pages, le Discours regarde des hommes : un peuple, un maître, ses favoris. Le dernier paragraphe change de direction. Il ne décrit aucun ciel ; il en fait le lieu d'un témoin et d'un juge. Question : à quoi sert un ciel que le texte ne décrit pas ?

LES paragraphes qui précèdent montrent des hommes : un peuple qui maudit les favoris, des favoris qui ont peur, un maître sans ami. Le dernier paragraphe ne regarde plus à cette hauteur. Il donne un ordre au pluriel, qui inclut l'auteur lui-même : « apprenons à bien faire. Levons les yeux vers le ciel » (§120). Dans le dossier, cette fin se lit dans le manuscrit de Mesmes, qui écrit « levons les yeulx vers le ciel ». Le ciel de la phrase n'a ni astre ni nuage ; il est présenté par ce qu'il contient : un témoin, un juge. D'où la question : que fait ce ciel sans image à la fin d'un livre politique ?

Le premier verbe est « apprenons », que la phrase dit deux fois, à la première personne du pluriel : l'auteur se compte parmi ceux qui ont à apprendre. Il est à l'impératif, forme de l'ordre et non du constat, et « à bien faire » le tourne vers l'action : on n'apprend pas ici à penser juste, mais à agir juste.

Le second ordre déplace le regard : « Levons les yeux vers le ciel ». Il vient avec trois raisons enchaînées par « ou » : « pour notre honneur », « pour l'amour même de la vertu », puis « pour l'amour et l'honneur de Dieu tout-puissant ». Le mot honneur ouvre la série et la ferme : il passe de nous à Dieu. La troisième raison est introduite par « ou certes, à parler sérieusement » ; le manuscrit écrit « à parler à bon escient », c'est-à-dire en connaissance de cause. Les deux premières raisons sont humaines ; la dernière engage l'auteur.

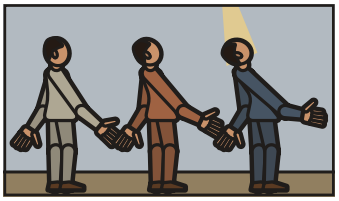
Ce ciel n'est pas décrit. La phrase ne mentionne ni astre ni nuage ; elle dit à quoi il sert : Dieu y est « témoin assuré de nos actes et juste juge de nos fautes ». Deux rôles : voir les actes, juger les fautes. Le possessif est collectif : « nos actes », « nos fautes ». L'ordre ne mène pas le regard vers un objet, mais vers quelqu'un qui regarde. Plus haut, auprès du tyran, il était « malaisé de trouver en un tyran un amour assuré » et les favoris ne pouvaient avoir « aucune assurance » (§113) : la seule chose assurée est ici le témoin.

Le mouvement est vertical. L'ordre fait monter le regard, la dernière proposition le fait redescendre : Dieu « réserve là-bas, à part, pour les tyrans et leurs complices, quelque peine particulière ». Les complices, dont le livre a décrit la chaîne, sont nommés une dernière fois, et le dernier mot du *Discours* est « particulière » : une peine mise à part. La phrase ne dit pas qui l'exécutera, ni quand. La fin ajoute ainsi une hauteur à des paragraphes qui se tenaient à celle des hommes.

L'auteur ne s'efface pas derrière l'ordre collectif : « je pense bien, et je ne me trompe pas ». La preuve qu'il donne est un raisonnement sur le caractère de Dieu, « tout libéral et débonnaire », à qui rien n'est plus contraire que la tyrannie, non une description.

› « Défendre et entretenir la liberté » : le parcours thématique, dont le libellé nomme deux gestes au lieu de poser une question. dossiers/la-boetie/parcours/parcours-thematique

› « Faire entendre le Discours de la servitude volontaire à l'entretien » : la présentation de l'œuvre range « la péroraison » aux paragraphes 119 à 120 et la résume ainsi : « La Boétie exhorte à bien faire et rappelle le jugement qui attend les tyrans ». dossiers/la-boetie/presentation/presentation-de-l-oeuvre



Trois silhouettes lèvent le visage, la première à peine, la deuxième davantage, la troisième à fond sous un rai de lumière.



Un feuillet de manuscrit, sa marge tracée, une plume d'oie posée en travers et un encrier.



Sous un ciel vide, l'assemblée lève la tête, une main levée ; à part, dans son cercle, l'homme couronné.

SUR LE SITE

› « Défendre et entretenir la liberté » : le parcours thématique, dont le libellé nomme deux gestes au lieu de poser une question.
dossiers/la-boetie/parcours/parcours-thematique

› « Faire entendre le Discours de la servitude volontaire à l'entretien » : la présentation de l'œuvre range « la péroraison » aux paragraphes 119 à 120 et la résume ainsi : « La Boétie exhorte à bien faire et rappelle le jugement qui attend les tyrans ».
dossiers/la-boetie/presentation/presentation-de-l-oeuvre

› « La Boétie · L'amitié impossible et la péroraison » : l'explication des paragraphes 112 à 120, dont les dernières lignes sont portées par le manuscrit de Mesmes.
dossiers/la-boetie/commentaires/texte-10

UN TÉMOIN PLACÉ AU CIEL NE DIT PAS QUI AGIRA SUR TERRE

ON peut dire que la dernière phrase du *Discours* remplace le regard porté sur le tyran par un regard porté vers un témoin, et qu'elle lie l'apprentissage du bien à un juge. On ne peut pas dire qu'elle remplace l'action des hommes par l'attente d'une punition : l'ordre est d'apprendre à bien faire, et la peine n'arrive qu'à la dernière ligne. On ne peut pas non plus tirer de « je pense bien, et je ne me trompe pas » le portrait d'un croyant : la phrase affirme une certitude, elle ne raconte aucune foi. Le ciel n'est pas décrit : lui prêter une lumière ou un visage, c'est ajouter au texte. On ne peut pas dire non plus que la peine vise le peuple qui obéit : la phrase nomme « les tyrans et leurs complices », et ne dit pas qui compte parmi ces derniers. La peine « particulière » reste sans contenu : le texte ne dit pas en quoi elle consiste. Enfin, la place de la phrase ne fait pas d'elle la clef du livre : une fin colore ce qui précède, elle ne le réécrit pas. Dans une copie, mieux vaut écrire que la dernière phrase appelle un témoin et un juge que décréter ce que croyait La Boétie. Cette fin vient du manuscrit de Mesmes : on la cite avec cette provenance.

› « La Boétie · L'amitié impossible et la péroraison » : l'explication des paragraphes 112 à 120, dont les dernières lignes sont portées par le manuscrit de Mesmes. dossiers/la-boetie/commentaires/texte-10

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 7 · vendredi 23 octobre 2026 · page 25

LE DOSSIER

La fin du livre est-elle plaquée ? Le regard attiré par les trésors du tyran la prépare

La critique hésite : les uns jugent la conclusion mal adaptée au reste, les autres y voient une péroraison voulue. Un témoin du texte lui-même aide à peser l'objection : quelques paragraphes plus haut, des yeux se tournent déjà vers une lumière.

PAUL Bonnefon (édition du *Discours de la servitude volontaire*, 1922) rapporte qu'on a déjà trouvé que la conclusion « s'adapte mal à l'ensemble ». Delaruelle, selon lui, l'expliquait par l'exemple de l'*Économique* de Xénophon, qui finit aussi brusquement. Jean Balsamo et Déborah Knop (*De la servitude volontaire. Rhétorique et politique en France sous les derniers Valois*, 2014) voient au contraire une péroraison voulue, cohérente avec la stratégie du pathos, et reprochent à une partie de la critique d'avoir souligné « à tort la dimension laïque » du texte. L'objection est sérieuse, et la réponse partagée. La conclusion dit : « Levons les yeux vers le ciel ». Ce que le texte permet de vérifier, c'est s'il avait préparé ce geste.

Le témoin est le paragraphe 115. Les favoris y regardent ce qui brille : « Ces misérables voient reluire les trésors du tyran, et regardent tout étonnés les rayons de sa magnificence » (§115). Deux verbes de regard dirigent les yeux vers l'éclat ; le troisième dit ce qui leur échappe : « alléchés par cette clarté, ils s'approchent, et ne voient pas qu'ils se mettent dans la flamme qui ne peut manquer de les consumer ».

La lumière ne ment pas : elle brille bien. Le piège tient à ce qu'elle a deux vertus, l'éclat et la brûlure, et que le regard n'en retient qu'une. Le texte le dit par deux fables. Le « satyre indiscret » voit « briller le feu trouvé par le sage Prométhée », le trouve si beau « qu'il l'alla baiser et se brûla ». Le papillon, qui espère un plaisir, « en éprouve l'autre vertu, celle qui brûle ». Le manuscrit de Mesmes attribue cette image au « poëte toscan », l'imprimé de 1577 au « poëte Lucan » ; Bonnefon reconnaît Pétrarque dans le Toscan, ce qui fait entrer un poète moderne dans un livre nourri d'Antiquité.

Ce regard attiré par l'éclat éclaire la conclusion par contraste. Au paragraphe 115, les yeux vont vers un objet visible et brûlant, que l'on voit trop bien ; au paragraphe 120, ils vont vers un lieu où rien ne se voit et où quelqu'un voit : Dieu est « témoin assuré de nos actes ». Le livre ne passe pas de la politique à la piété sans transition : il a déjà fait de la direction du regard l'un des ressorts de la servitude.

Les deux lectures savantes touchent des points différents. Celle que Bonnefon rapporte juge un décalage entre la fin et l'ensemble. Celle de Balsamo et Knop juge une fonction : une péroraison est faite pour émouvoir, et la menace d'une peine particulière relève de cette stratégie. Le paragraphe 115 ne départage pas les deux, mais il montre que l'émotion passe déjà, avant la dernière page, par l'éclat et la flamme.

Reste le témoin matériel. Le manuscrit de Mesmes porte cette fin, au folio 26 : on ne peut pas l'écarter comme un ajout d'éditeur. L'objection que Bonnefon rapporte porte sur l'accord de la fin avec l'ensemble, non sur sa présence.

› « Discours de la servitude volontaire : vos questions, mes réponses · La Boétie » : la banque demande si la péroraison du paragraphe 120 est une fin plaquée ou l'aboutissement du Discours.
dossiers/la-boetie/banque/banque-de-questions

› « Le tyran que trois relatives dépouillent » : la leçon de grammaire sur la proposition relative analyse « qui ne peut faillir de les consommer », dans le paragraphe 115.
dossiers/la-boetie/grammaire/la-relative/index



Des rayons d'or tombent de l'estrade ; la file avance, les yeux levés, une main tendue, vers un brasier à ses pieds.

JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER ? UNE PRÉPARATION LISIBLE, PAS UN DESSEIN PROUVÉ

ON peut dire que la fin est portée par le manuscrit de Mesmes (f. 26), que la critique est partagée, et que le paragraphe 115 montre déjà un regard attiré par ce qui brille et aveugle à ce qui brûle : le geste final n'arrive pas sans préparation dans le livre. On ne peut pas dire que ce lien prouve un dessein : le texte ne rapproche lui-même ni les deux images ni les deux paragraphes, et un motif commun ne décide pas du plan de l'auteur. On ne peut pas non plus trancher entre Paul Bonnefon, qui rapporte l'objection, et Jean Balsamo et Déborah Knop, qui défendent la péroraison : leurs lectures portent sur des points différents, l'accord avec l'ensemble pour l'une, la fonction de la péroraison pour l'autre. On ne peut pas, enfin, conclure de l'*Économique* de Xénophon, que Delaruelle rapproche de cette fin selon Bonnefon, que l'auteur imitait un modèle : la comparaison explique une brusquerie, elle ne prouve pas une influence. On peut rapprocher les deux paragraphes, à condition de dire qu'on les rapproche. La position la plus sûre est étroite : la fin est de l'auteur, elle répond à un motif du livre, et son sens reste discuté.

› « La Boétie · Discours de la servitude volontaire · Texte intégral » : le manuscrit de Mesmes y porte toute la fin du Discours, au folio 26.
dossiers/la-boetie/texte/discours-de-la-servitude-volontaire-texte-integral



Le satyre se penche vers la torche de Prométhée, le museau tendu, et une étincelle jaillit entre eux.



Un papillon aux ailes ouvertes s'approche d'une flamme : il croit jouir d'un plaisir et va s'y brûler.

SUR LE SITE

› « Discours de la servitude volontaire : vos questions, mes réponses · La Boétie » : la banque demande si la péroraison du paragraphe 120 est une fin plaquée ou l'aboutissement du Discours.
dossiers/la-boetie/banque/banque-de-questions

› « Le tyran que trois relatives dépouillent » : la leçon de grammaire sur la proposition relative analyse « qui ne peut faillir de les consommer », dans le paragraphe 115.
dossiers/la-boetie/grammaire/la-relative/index

› « La Boétie · Discours de la servitude volontaire · Texte intégral » : le manuscrit de Mesmes y porte toute la fin du Discours, au folio 26.
dossiers/la-boetie/texte/discours-de-la-servitude-volontaire-texte-integral

REPÈRES

Lunette naturelle
un instrument d'astronome, mais sans artisan ni réglage : nul ne l'a fabriqué, nul ne peut l'ôter, et on le traverse sans le savoir.

Exhalaisons
les vapeurs qui montent du sol. Le verre est fait de la terre elle-même, et il « ne s'étend pas bien haut » : au-delà commence la matière céleste.

Modernes
les savants récents, opposés aux Anciens. Leur opinion sur la couleur de l'air est rapportée (« disent-ils »), non adoptée : le philosophe n'en répond pas.



Une main tient un verre d'eau de mer : claire dans le verre, la mer reste bleue au large, où elle est profonde.

Devrait
le conditionnel de « il devrait paraître noir » est la seule fois où le texte dit le ciel tel qu'il serait sans l'air : un ciel sans couleur, que personne ne voit.

Gros brouillard
une comparaison de tous les jours ; l'adjectif ravale l'atmosphère au rang d'une vapeur épaisse et banale, sans mystère ni noblesse.

Matière céleste
dans la physique de Descartes que le livre expose, le fluide qui remplit les cieux ; lui seul apporterait les couleurs « telles qu'elles sont ».

Gens de la Lune
des habitants qui n'apparaissent que comme terme de comparaison : la conclusion les nomme sans rien dire d'eux, sinon que leur lunette est autre.

› *« Ce que le texte sait, suppose et corrige » : un tableau qui date chaque proposition du livre, dont les tourbillons de Descartes et leur « matière céleste ».*
dossiers/fontenelle/sciences/index

L'ESSENTIEL

Le ciel devrait paraître noir : Fontenelle fait de l'air une lunette qu'on ne retire pas

Le bleu du ciel n'est pas, pour Fontenelle, un fait que l'on constate : c'est l'effet d'un verre qu'on ne retire jamais. Deux hypothèses sur la couleur de l'air mènent à la même conséquence, et la Lune n'entre qu'à la dernière phrase.



Au crépuscule, un promeneur renverse la tête. Au loin, un flambeau rougit dans le brouillard. Il tend la main vers le ciel noir, hors de la brume.

LE philosophe vient d'énumérer « bien des barrières naturelles » qui défendent l'entrée de la Lune. Il propose de « deviner ce que nous pourrons de ce monde-là », et commence par nous : avant de dire ce que verraient les habitants de la Lune, il décrit ce que nous voyons nous-mêmes. « Tous ces objets ne nous paraissent qu'au travers d'une espèce de lunette naturelle qui nous les change. » (III, 6) L'expression « une espèce de » garde à l'image sa modestie ; « naturelle » dit l'essentiel : personne n'a fabriqué cette lunette et personne ne peut l'ôter. Le texte la nomme : « Cette lunette, c'est notre air, mêlé comme il est de vapeurs et d'exhalaisons, et qui ne s'étend pas bien haut. » Le verre est mince, mais le regard le traverse chaque fois qu'il va vers un astre.

Le raisonnement avance par deux branches. Certains « Modernes » tiennent l'air pour bleu de lui-même : le ciel, privé de lumière propre, « devrait paraître noir », mais on le voit au travers de l'air et « il paraît bleu ». Même si l'air n'était pas coloré, il resterait « un gros brouillard » : au travers d'un brouillard, la flamme d'un flambeau vue un peu de loin « paraît toute rougeâtre, quoique ce ne soit pas sa vraie couleur ».

Le bleu que nous prenons pour la couleur du ciel serait celle de notre verre : devant les astres, c'est l'air que nous regardons d'abord. Quant à « la lumière et les couleurs dans toute leur pureté, et telles qu'elles sont », elles n'appartiendraient qu'à « la matière céleste » : le conditionnel dit que cette vue-là n'est pas pour nous.

La dernière phrase retourne le raisonnement vers la Lune : « Enfin, à l'égard des gens de la Lune, cette lunette au travers de laquelle on voit tout est changée. » Leur air est « d'une autre nature que notre air » : ils verraient un ciel teint « d'une autre couleur », ou altéré par « un autre brouillard ». L'argument va de nous à eux : on ne devine leur vue qu'en admettant que la nôtre passe déjà par quelque chose.

› *« Les lunettes de l'imagination : un même monde, des regards différents » : le commentaire du passage qui suit, où la lunette de l'air passe dans l'imagination, en treize étapes accompagnées.* dossiers/fontenelle/commentaires/texte-6

LA PREUVE

Le raisonnement tient par la symétrie de ses deux branches. La première s'ouvre sur « Si cela est » : l'air est bleu, et les rayons des astres « ne peuvent passer au travers de l'air sans se teindre un peu de sa couleur ». La seconde s'ouvre sur « Mais quand même » : l'air serait incolore, il resterait un brouillard. Dans les deux cas, la lumière arrive altérée, et la conclusion ne dépend d'aucune opinion sur la couleur de l'air. Chaque branche corrige la faiblesse de l'autre : sans le flambeau, il ne resterait que l'avis des « Modernes », rapporté et non garanti ; sans les « Modernes », il ne resterait qu'une flamme dans le brouillard, qui ne dit rien des astres à elle seule. Leur accord fait la preuve.

› *« Entretiens sur la pluralité des mondes » : le texte intégral, où le Troisième soir se relit paragraphe par paragraphe.*
dossiers/fontenelle/texte-integral

LE GESTE

Le geste à retenir : ce que l'image place devant le regard

QUAND un texte compare une chose à un instrument, cherchez ce que l'instrument met entre le regard et son objet, et qui l'a placé là. Ici, la lunette est faite d'air : elle ne se règle pas, elle ne se range pas, elle accompagne chaque coup d'œil, de jour comme de nuit. Retenez la question à poser à toute comparaison savante : par où le regard passe-t-il avant d'atteindre ce qu'il croit voir ? Notez aussi le degré d'affirmation de chaque phrase, du « il est certain » du flambeau au « il faut qu'on y voie » de la Lune. On peut dire que le passage fait de l'air un verre interposé entre nous et le ciel, et qu'il en déduit que la vue depuis la Lune diffère de la nôtre. On ne peut pas dire qu'il établit la vraie couleur du ciel, ni celle du ciel lunaire : le texte n'a que deux hypothèses sur la couleur de l'air et n'en vérifie aucune.

› *« Lire un dialogue scientifique » : six gestes pour situer une réplique, la nommer et dire ce qu'elle ne permet pas d'affirmer.*
dossiers/fontenelle/methode/lire-un-dialogue-scientifique

L'ESSENTIEL

Votre enfant suit un chevalier qui monte à la Lune chercher la raison d'un ami fou

Le philosophe raconte une fable : sur la Lune, on retrouve tout ce qui se perd sur la terre.

POUR SITUER

Les *Entretiens sur la pluralité des mondes* paraissent en 1686 ; un sixième soir s'y ajoute en 1687. Fontenelle y fait converser un philosophe et une marquise qui n'a jamais étudié l'astronomie : ils se promènent dans un parc et chaque soir élargit le ciel. Le Second soir, d'où vient ce passage, s'occupe de la Lune. Les astronomes en connaissent des mers, des montagnes, un puits où se perdrait une rivière ; la Marquise veut savoir ce qu'il y a dedans, et personne ne peut le lui dire. L'épisode d'Astolfe y répond par une plaisanterie, non par une observation. L'œuvre est au programme de l'année 2026-2027 en voie générale ; en voie technologique, les trois premiers soirs, dont celui-ci.

› *« Présenter les Entretiens sur la pluralité des mondes à l'entretien » : la page de l'oral qui apprend à présenter le livre en une minute, soir par soir.*
dossiers/fontenelle/presentation/presentation-de-l-oeuvre





Au sommet, un chevalier rencontre saint Jean. Un chariot de feu les enlève vers la Lune. Il respire sa fiole, près de celle de Roland.

LA Marquise vient d'apprendre que les astronomes ont dressé la carte de la Lune, avec ses mers et des endroits baptisés Copernic, Archimède ou Galilée. Elle veut maintenant savoir comment est fait « le dedans du pays ». Le philosophe répond que les astronomes de l'Observatoire n'en savent rien et qu'il faut interroger Astolfe, un héros de l'Arioste, poète italien de la Renaissance. Roland, neveu de Charlemagne, est devenu fou parce que la belle Angélique lui a préféré Médor. Astolfe, un paladin, rencontre saint Jean au sommet d'une montagne très haute ; un chariot de feu les enlève tous deux vers la Lune, pour y reprendre la raison de Roland. (II, 14)

Sur la Lune, Astolfe découvre « un vallon, où se trouvait tout ce qui se perdait sur la terre » : les couronnes, les richesses, la renommée, « les soupirs des amants ». Les esprits perdus y sont rangés dans des fioles, avec le nom de leur propriétaire sur chacune. Astolfe retrouve la sienne et la respire « par le nez comme de l'eau de la reine de Hongrie ». Il rapporte aussi celle de Roland, lourde parce que l'esprit de ce héros était « assez pesant ». Une seule chose manque dans ce magasin : la folie, que personne ne perd.

Ce récit n'apprend rien sur la Lune, et il ne prétend pas le faire. Le philosophe l'annonce comme « une des plus agréables folies de l'Arioste », s'excuse d'y mêler saint Jean (« une licence poétique, qui peut seulement passer pour un peu trop gaie ») et laisse la Marquise le prolonger.

Le meilleur moment vient quand l'Arioste s'adresse à sa maîtresse. Il a perdu l'esprit par amour, mais il n'a pas besoin de monter si haut : « mon Esprit ne loge pas si haut ; il va errant sur vos yeux, sur votre bouche ». Le philosophe en tire une règle plaisante : on ne perdrait jamais l'esprit que par l'amour, tandis que celui qu'on perd à philosopher « va droit dans la lune ». La Marquise répond que leurs fioles seront « dans le quartier des fioles philosophiques ».

› *« Les Entretiens en trois minutes » : le livre en huit étapes, avec une frise des six soirs ; le Second soir y tient l'étape « Et si la Lune était un monde ? ».* dossiers/fontenelle/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

LA LIMITE

Ce que l'œuvre laisse ouvert

ON peut dire que le passage fait de la Lune un lieu où l'on mesure, en riant, ce qui manque sur terre : l'argent, la gloire, le temps perdu, et même la raison, mais pas la folie. La liste est satirique : « les aumônes qu'on fait faire après sa mort » et « les vers qu'on présente aux princes » y côtoient les couronnes. On ne peut pas dire que Fontenelle croit à ce voyage, ni qu'il le condamne : il le présente comme une « folie » agréable et s'en sert pour changer de ton avant la question grave de la Marquise. Elle demande de dire « bien sérieusement » s'il croit qu'il y ait des hommes dans la Lune. Il répond non, mais ajoute que, si l'on y poussait, « ce ne seraient plus des hommes qu'on y trouverait » : ce qu'on y trouverait reste ouvert. À table, proposez un jeu simple : si l'on ne pouvait rapporter qu'une seule chose perdue, laquelle choisirait-on, et que ferait-on du reste ?

› *« La Lune peut-elle être un monde ? » : le début du même soir, avec la comparaison de Paris et de Saint-Denis, qui laisse l'habitation de la Lune au rang d'hypothèse.* dossiers/fontenelle/seuil/seuil-1-la-lune-peut-elle-etre-un-monde

À TABLE

Où va ce qu'on perd ici-bas, selon l'Arioste ? Dans un vallon de la Lune : couronnes, richesses, renommée, aumônes, vers offerts aux princes, soupirs d'amants.

Qu'est-ce qui manque dans ce magasin ? La folie elle ne se perd jamais, tout ce qu'il y en a eu sur terre y est resté, et elle ne monte pas.

Pourquoi mettre les esprits dans des fioles ? Un esprit est une liqueur subtile qui s'évapore si on ne la ferme pas : l'image donne un corps à ce qu'on ne voit pas, avec un nom sur chaque flacon.



Au fond du vallon de la Lune, une couronne, une bourse et un rouleau de vers : tout ce qui se perd sur la terre.

Que veut dire « mon Esprit ne loge pas si haut » ? Le poète n'a pas à monter : ce qu'il a perdu par amour se trouve sur le visage de la femme aimée, ses yeux, sa bouche.

Le philosophe croit-il à ce voyage ? Non il le donne pour « une des plus agréables folies » et s'excuse d'y mêler saint Jean, dont le nom mérite le respect.

Que répond-il quand elle dit ne connaître aucun soupir qui aille dans la Lune ? Qu'elle en a fait partir un bon nombre : un compliment glissé dans une plaisanterie, à la manière du salon.

Et vous, que mettriez-vous dans la fiole ? Une question ouverte : le temps perdu au jeu, une promesse, un mot dit trop vite. Chacun a la sienne.

› *« La banque de questions » : soixante questions en six familles, avec un choix de profil (lycéen, parent, autre visiteur) pour lire les réponses.*
dossiers/fontenelle/banque/banque-de-questions

L'ENQUÊTE

Les roses jugent leur jardinier éternel : que vaut une expérience trop courte ?

Pour calmer la peur des Soleils qui s'éteignent, le philosophe ne démontre rien sur le ciel : il règle une question de durée. À partir de combien d'années d'observation peut-on dire qu'un astre ne change pas ?

LA Marquise vient d'apprendre que des Soleils peuvent s'éteindre. Le philosophe lui offre des échappatoires, puis les retire : « Prenez votre résolution, Madame, avec courage ». Il ajoute que le nôtre « a été très pâle pendant des années entières », dont l'année qui suivit la mort de César. Elle répond par un trait de salon : « au lieu d'aller voir les matins à mon miroir si je ne suis point pâle, j'irai voir au ciel si le Soleil ne l'est point lui-même ». Puis vient une question plus sérieuse : « il ne faut que du temps ? » La réponse est oui, et la durée devient la vraie question, celle de l'observateur autant que celle de l'astre.

La fable suppose des roses capables de faire « des histoires » et de se laisser « des mémoires les unes aux autres ». Leur tradition remonte à « plus de quinze mille âges de roses », et aucune n'a vu le jardinier changer. Leur conclusion semble solide : « Nous avons toujours vu le même jardinier, de mémoire de rose on n'a vu que lui, il a toujours été fait comme il est, assurément il ne meurt point comme nous, il ne change seulement pas. » (V, 20) À un jour par âge, quinze mille âges font un peu plus de quarante ans, une bonne part d'une vie d'homme, et c'est cette durée qui leur paraît éternelle.

Le philosophe demande si le raisonnement des roses est bon, sans répondre tout droit : il lui trouve « plus de fondement » que celui des Anciens, qui ont cru les cieux immuables « parce qu'ils ne les avaient pas encore vus changer ». La formule qui retourne l'autorité vient juste avant : « Les Anciens étaient jeunes auprès de nous. » L'âge se compte en observations accumulées, non en siècles révolus.

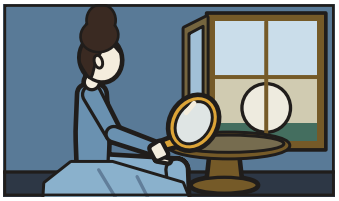
De la fable, il tire une règle de proportion : « Devons nous établir notre durée, qui n'est que d'un instant, pour la mesure de quelqu'autre ? » Puis un seuil : « Il faudrait qu'une chose eût passé bien des âges d'homme mis bout à bout, pour commencer à donner quelque signe d'immortalité. » Le seuil est exigeant et modeste à la fois : il faut des âges d'homme, mais seulement pour « commencer » à donner « quelque signe », non pour prouver.

L'argument est négatif. Il ne prouve pas que le ciel change : il retire à l'expérience passée le droit de dire qu'il ne change pas. Le philosophe l'écrit lui-même : « quand même il ne serait arrivé aucun changement dans les cieux jusqu'à aujourd'hui », il ne les croirait pas éternels pour autant : « j'attendrais une plus longue expérience ». Le changement s'appuie sur un autre fait : « depuis près de cent ans que l'on voit avec les lunettes un ciel tout nouveau », il est arrivé « quelque changement sensible » dans presque toutes les constellations.

La Marquise range les mondes du côté des roses, non du jardinier : ils « ne sont que comme les roses même qui naissent et qui meurent dans un jardin les unes après les autres ». L'image se retourne : les Anciens croyaient regarder un jardinier, elle y voit un parterre. Quand des étoiles anciennes disparaissent, de nouvelles paraissent : « il faut que l'espèce se répare ».

› *« Décentrer la Terre, est-ce humilier l'homme ? » : une dissertation modèle où la fable des roses sert d'argument.* dossiers/fontenelle/dissertations/sujet-10

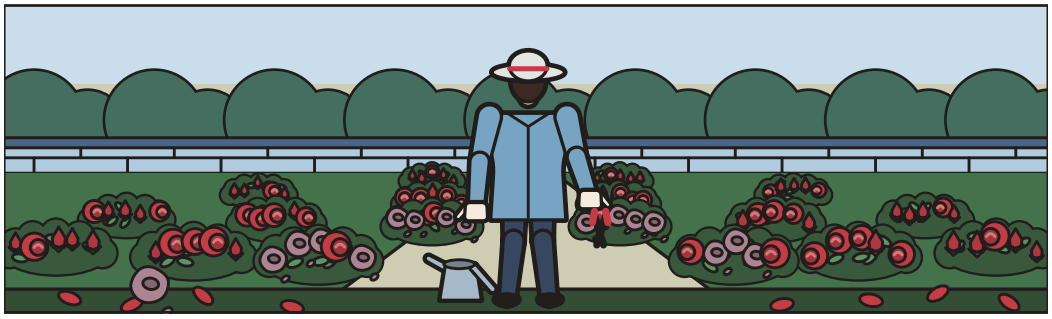
› *« Une science révisable perd-elle sa séduction ? » : une dissertation modèle sur les cieux anciens qui tombent et sur les conclusions que la Marquise apprend à retenir.* dossiers/fontenelle/dissertations/sujet-9



La Marquise pose le miroir sur sa table et se tourne vers la fenêtre ouverte, où se lève un Soleil très pâle.



Sur un même rosier, un bouton, une rose ouverte et une rose fanée se suivent, comme au jardin.



Au petit matin, le jardinier se tient immobile au milieu d'un demi-cercle de rosiers dont les roses se tournent vers lui.

SUR LE SITE

› *« Décentrer la Terre, est-ce humilier l'homme ? » : une dissertation modèle où la fable des roses sert d'argument.*
dossiers/fontenelle/dissertations/sujet-10

› *« Une science révisable perd-elle sa séduction ? » : une dissertation modèle sur les cieux anciens qui tombent et sur les conclusions que la Marquise apprend à retenir.*
dossiers/fontenelle/dissertations/sujet-9

› *« Les Entretiens en trois minutes » : la page cite, au second soir, la réponse « De bonne foi, Madame, répliquai-je, je n'en sais rien. » à la Marquise.*
dossiers/fontenelle/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

CE QUE LE PASSAGE NE PERMET PAS DE CONCLURE

ON peut dire que le passage ruine un argument, celui de la permanence tirée d'une expérience courte, par une proportion entre la durée de l'observateur et celle de l'observé. On ne peut pas dire qu'il établit que le Soleil s'éteindra, ni même qu'il pâlit : la pâleur de l'année qui suivit la mort de César est rapportée par un « dit-on », et le philosophe ajoute aussitôt qu'il « faut du temps pour ruiner un monde ». On ne peut pas dire non plus que la fable donne la mesure du temps requis : « bien des âges d'homme » ne fournit aucun chiffre. Le philosophe pose seulement que les changements arrivent, « soit lents, soit prompts, mais toujours dans des temps proportionnés à l'effet ». Il ne tranche d'ailleurs pas entre ses hypothèses, Soleils éteints, enfoncés dans le ciel ou couverts d'une croûte : il les déroule pour consoler la Marquise, sans en retenir une, et ne lui donne aucune garantie, seulement une raison d'attendre. Reste le tour du soir : à la fin, la Marquise s'écrie « Je suis savante ! » et le philosophe ne réclame, pour sa peine, qu'une habitude de regard : « ne voir jamais le Soleil, ni le ciel, ni les étoiles, sans songer à moi ».

› *« Les Entretiens en trois minutes » : la page cite, au second soir, la réponse « De bonne foi, Madame, répliquai-je, je n'en sais rien. » à la Marquise.*
dossiers/fontenelle/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

LE DOSSIER

Des milliers d'étoiles tombent à la Chine : comment Fontenelle use d'un témoin lointain

Au dernier paragraphe du livre, le philosophe cite un abrégé latin des Annales de la Chine pour dire que d'autres hommes ont vu le ciel changer pendant que nos philosophes le déclaraient immuable. Le témoin élargit l'expérience ; il ne la garantit pas.

LE Sixième soir touche à sa fin. Le philosophe a rapporté « toutes les nouvelles que je sais du ciel », et il regrette qu'elles ne soient pas « aussi merveilleuses » que des observations lues « dans un abrégé des Annales de la Chine, écrit en latin » : « On y voit des mille étoiles à la fois qui tombent du ciel dans la mer avec un grand fracas, ou qui se dissolvent, et s'en vont en pluie. » Il précise que le fait revient : il a trouvé l'observation « en deux temps assez éloignés », avec, en plus, une étoile qui « s'en va crever vers l'Orient, comme une fusée, toujours avec grand bruit ». (VI, 13)

La phrase qui compte vient après : « Il n'y a pas longtemps que tous nos philosophes se croyaient fondés en expérience pour soutenir que les cieux et tous les corps célestes étaient incorruptibles, et incapables de changement, et pendant ce temps-là d'autres hommes à l'autre bout de la Terre voyaient des étoiles se dissoudre par milliers, cela est assez différent. » C'est la leçon de la fable des roses, que le philosophe a racontée au soir précédent : des fleurs d'un jour, qui ont toujours vu le même jardinier, le croient éternel, et leur expérience trop courte ne prouve rien. Ici l'erreur change de dimension : l'expérience est trop étroite, parce que les philosophes regardaient d'un seul côté de la Terre. Le mot « expérience » désigne deux choses : chez les uns, une habitude qui se prend pour une preuve ; chez les autres, une observation consignée et retrouvée « en deux temps assez éloignés ».

La Marquise objecte aussitôt : n'a-t-elle pas toujours ouï dire que les Chinois étaient de si grands astronomes ? Le philosophe ne le nie pas, mais il retourne le compliment : « les Chinois y ont gagné à être séparés de nous par un long espace de terre, comme les Grecs et les Romains à en être séparés par une longue suite de siècles, tout éloignement est en droit de nous imposer. » Le témoin lointain bénéficie d'un prestige de distance, dans l'espace pour les uns, dans le temps pour les autres. Le philosophe applique à la Chine le soupçon qu'il appliquait aux Anciens : ce qui vient de loin en impose avant d'avoir été vérifié.

Ce témoin ne sert pas à prouver : il sert à déplacer. Le lecteur est invité à comparer deux manières de regarder le même ciel, l'une qui s'installe dans ce qu'elle a toujours vu, l'autre qui note ce qui tombe. Aucune explication des chutes n'est proposée : on ne sait pas si ces étoiles étaient de celles que l'on croyait fixes, ni pourquoi elles tombent « avec un grand fracas ». Le philosophe rapporte, compte les occurrences et ne propose aucune théorie : c'est le contraire d'un système trop vite bâti.

La leçon des roses s'en trouve confirmée sans être modifiée : ce que l'on a toujours vu ne prouve pas ce qui est, et il faut aller chercher le regard des autres. Mais le témoin y met sa limite : un regard venu d'ailleurs corrige l'étroitesse d'un point de vue ; il ne remplace pas la mesure.

› « Les éléphants : le second pied en suspens » : le commentaire du passage qui précède, au Sixième soir, où le philosophe arrête un système trop vite bâti. dossiers/fontenelle/commentaires/texte-9

› « Entretiens sur la pluralité des mondes » : le texte intégral, où le dernier paragraphe du Sixième soir porte le passage des Annales de la Chine. dossiers/fontenelle/texte-integral



De nuit, au bord de la mer, des silhouettes en robes longues lèvent la tête vers les étoiles qui tombent dans l'eau avec un grand fracas.

JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER ?

ON peut dire que le témoin des Annales confirme, en élargissant l'échantillon, la leçon de la fable des roses : l'expérience qui paraissait complète était celle d'un seul côté de la Terre. On ne peut pas dire pour autant que Fontenelle tienne les Chinois pour des égaux dans la science : à la fin du même paragraphe, il croit « de plus en plus » à « un certain génie » qui n'a guère quitté l'Europe, il « doute qu'aucun peuple nous égale » dans les « choses d'agrément », et il y renvoie la Marquise pour « toute votre philosophie ». Il le dit avec réserve et parle de « bornes assez étroites », mais l'Europe y demeure le point fixe : la méfiance envers l'éloignement ne s'exerce pas sur elle, et le lecteur d'aujourd'hui doit la lui appliquer lui-même. On ne peut pas dire non plus que le passage établisse ce qui tombait du ciel : le philosophe ne lit qu'un « abrégé », en latin, et il n'explique ni les « mille étoiles » ni le bruit, que le texte répète deux fois. Reste une précaution de lecture : l'éloignement rend un récit frappant, non exact. Qu'il vienne de Chine ou de Grèce, un témoin impressionne avant de prouver, et il revient au lecteur de l'éprouver.

› « Le goût de la science » : le parcours, dont le thème IX, « Une pensée vivante corrige ses propres constructions », reprend le sixième entretien. dossiers/fontenelle/parcours/parcours-thematique-generale



Sous la lampe, le philosophe suit du doigt une ligne d'un petit livre, et derrière lui les étoiles sont toutes à leur place.



Une étoile se dissout en pluie au-dessus de la mer noire, plus doucement que celles qui tombent avec fracas.

SUR LE SITE

› « Les éléphants : le second pied en suspens » : le commentaire du passage qui précède, au Sixième soir, où le philosophe arrête un système trop vite bâti.
dossiers/fontenelle/commentaires/texte-9

› « Entretiens sur la pluralité des mondes » : le texte intégral, où le dernier paragraphe du Sixième soir porte le passage des Annales de la Chine.
dossiers/fontenelle/texte-integral

› « Le goût de la science » : le parcours, dont le thème IX, « Une pensée vivante corrige ses propres constructions », reprend le sixième entretien.
dossiers/fontenelle/parcours/parcours-thematique-generale

REPÈRES

Le Parloir

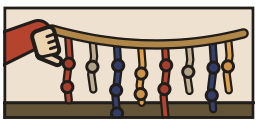
salle d'une maison de Vierges où des « morceaux de fer croisés » laissent « la liberté de voir et d'entretenir les gens du dehors » (lettre 19, § 10).

La grille

le paragraphe 8 la montre tenue à deux mains par Déterville agenouillé ; au paragraphe 14, il doit « abandonner la grille » ; au paragraphe 23, il part « en se levant brusquement ».

La parenthèse

Zilia y range ce qu'elle éprouve ou observe pendant que l'on parle : « un peu intimidée », « avec un sang froid affecté ». La lettre en compte quatre.



Une main tient une cordelette dont pendent des fils de couleurs, noués de gros nœuds.

Trois infinitifs

« pâlir », « abandonner », « jeter » suivent « en le voyant » ; *le* est complément de « voyant » et sujet des trois infinitifs.

Le ciel

« au ciel » donne une direction, non un objet : la phrase ne dit pas ce que Déterville y trouve. Dans une salle où l'on se parle à travers un grillage, c'est un geste plus qu'une vue.

Le mot qui répond

« Les mêmes » reprend « nul rapport » ; Déterville répond par un raisonnement, non par le ciel.

Attachés

au paragraphe 8, les mains de Déterville sont « attachées » à la grille ; au paragraphe 23, les yeux de Zilia sont « attachés » sur la porte.

› *« Huit ateliers au musée de Zilia » : les huit leçons de grammaire de l'œuvre, du verbe au lexique, chacune partie d'une phrase exacte des Lettres.*
dossiers/graffigny/grammaire/index

L'ESSENTIEL

Zilia voit Déterville pâlir, lâcher la grille et jeter au ciel ses regards

Au Parloir, Zilia glisse dans une phrase une parenthèse de quelques mots : un homme pâlit, ses mains quittent le fer, ses yeux montent. Le texte ne dit pas ce qu'il cherche là-haut, et toute la scène se joue dans ce silence.



À genoux, Déterville serre la grille à deux mains. Il la lâche, pâli, et jette au ciel ses regards. Il sort d'un coup, et Zilia fixe la porte.

LE passage tient dans une parenthèse. Au Parloir de la maison où elle vit enfermée, Zilia vient de dire à Déterville que son sentiment pour Aza est « tout différent » de celui qu'elle a pour lui. Elle lui demande « Quelle peine cela peut-il vous faire » et note entre parenthèses ce qu'elle voit : « en le voyant pâlir, abandonner la grille, et jeter au ciel des regards remplis de douleur » (lettre 23, § 14).

Trois infinitifs se suivent derrière « en le voyant », et chacun regarde une autre partie de l'homme. Le premier, « pâlir », touche le visage, que Déterville ne gouverne pas. Le deuxième, « abandonner la grille », touche les mains : au paragraphe 8, il avait mis un genou en terre « devant la grille à laquelle ses deux mains étaient attachées », et le verbe défait ce geste. Le troisième, « jeter au ciel des regards », touche les yeux, et c'est la seule des trois images qui sorte de la pièce : la phrase ne dit pas ce que l'homme voit, seulement où il dirige ses regards.

Ce n'est pas le premier regard de la scène. Déterville lit d'abord le plaisir de Zilia « dans vos beaux yeux » ; puis « l'avidité de ses regards » donne à Zilia l'impression qu'il veut « lire dans mon âme » ; puis il avoue : « votre ton, vos yeux, mon cœur, tout me séduit ». Trois fois, ses yeux cherchent une réponse sur le visage de Zilia. Au paragraphe 14, ils montent, au moment où elle lui confirme qu'elle aime Aza.

Zilia ne commente pas le geste. Elle lui donne un nom de sentiment, « douleur », et poursuit sa phrase sans changer de ton : « j'ai de l'amour pour Aza, parce qu'il en a pour moi, et que nous devions être unis ». La parenthèse enregistre le coup, la phrase l'ignore. La réplique qui suit ne dit d'ailleurs rien du ciel : « Les mêmes, s'écria-t-il, que vous trouvez entre vous et lui, puisque j'ai mille fois plus d'amour qu'il n'en ressentit jamais. » L'homme qui venait de tourner ses regards vers le haut revient aussitôt à un raisonnement.

› *« Françoise de Graffigny · Lettres d'une Péruvienne · Texte intégral » : la lettre 23 en entier, de l'appel au Parloir à la porte refermée, en vingt-sept paragraphes numérotés.* dossiers/graffigny/texte/lettres-d-une-peruvienne-texte-integral

LA PREUVE

Pour vérifier que la parenthèse compte, on la retire : la phrase de Zilia reste correcte, la réplique de Déterville aussi, et l'échange suit son cours. Il perd seulement l'unique instant où Déterville agit sans parler. On peut aussi changer un mot. Avec *jeter sur moi des regards remplis de douleur*, le regard serait une plainte adressée à Zilia ; avec « au ciel », il ne lui est plus adressé. Un dernier indice tient au verbe : « attachées », au paragraphe 8, lie les mains à la grille ; ce verbe unique relie deux moments séparés par quinze paragraphes. Au paragraphe 23, Zilia reste debout, « les yeux attachés sur la porte par où Déterville venait de sortir ». Les mains lâchent le fer ; les yeux de Zilia s'accrochent à une porte.

› *« Le geste et celui qui le reçoit » : la leçon sur la voix du verbe, qui demande qui accomplit l'action et qui la subit.*
dossiers/graffigny/grammaire/le-verbe/index

LE GESTE

Le geste à retenir : séparer le geste du sentiment

DEVANT une phrase qui décrit une émotion, soulignez d'abord les verbes qui disent ce que le corps fait, puis demandez qui les rapporte. Ici, Zilia ignore ce que Déterville cherche au ciel : elle voit un visage pâlir, des mains lâcher, des yeux monter, et c'est elle qui écrit « douleur ». Le geste appartient à Déterville, le nom du sentiment à celle qui regarde. Dans un commentaire, cette distinction évite de prêter à un personnage une pensée que seule la narratrice lui donne. On peut dire que *la parenthèse montre* un homme qui tourne ses regards vers le haut quand Zilia lui confirme son amour pour Aza. On ne peut pas dire qu'il prie, ni qu'il renonce, ni qu'il met le ciel en cause : le texte ne donne que le geste, et la réplique suivante le montre qui argumente. Dans la copie, mieux vaut écrire *la parenthèse montre*, non *Déterville pense*.

› *« Utiliser Zilia dans une copie » : quatre réglages, chacun avec sa citation exacte et la manière de la commenter.*
dossiers/graffigny/methode/utiliser-zilia-dans-une-copie

L'ESSENTIEL

Votre enfant étudie le souvenir d'un temple où une jeune fille ose croiser le regard d'un prince

Captive des Espagnols, Zilia se rappelle le jour où Aza entra dans le Temple du Soleil.

POUR SITUER

Les *Lettres d'une Péruvienne* de Françoise de Graffigny paraissent en 1747. L'édition augmentée de 1752, celle du programme, compte quarante et une lettres, précédées d'un Avertissement et d'une Introduction historique. Zilia, jeune Péruvienne, vivait dans le temple du Soleil et devait épouser Aza ; des soldats espagnols pillent le temple et l'enlèvent. Elle écrit à Aza avec des cordelettes nouées, des quipos. Le roman est épistolaire, c'est-à-dire composé de lettres : on y suit surtout la voix de Zilia, avec ses questions, ses erreurs et ses découvertes. Dans la lettre 2, elle est encore aux mains des Espagnols : le Temple n'est plus qu'un souvenir. Plus loin, des Français la prennent sous leur protection.

› *« De quoi parlent les Lettres d'une Péruvienne ? » : les personnages à connaître, puis les étapes du roman, de l'enlèvement au choix d'une vie indépendante.*
dossiers/graffigny/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes



Aza paraît à la porte, devant les Vierges rangées. Zilia allait fuir ; il avance, elle se retient. Elle lève la tête et leurs regards se rencontrent.

LA deuxième lettre s'ouvre sur une joie : Aza est vivant et il a répondu. Mais Zilia est prisonnière, et sa joie se fendille aussitôt : s'il l'aime encore, pourquoi ne vient-il pas la délivrer ? Pour se rassurer, elle se rappelle le jour où elle l'a vu pour la première fois.

Dès le début de la lettre, elle fait d'Aza la source de ce qu'elle vaut : « Ainsi que la rose tire sa brillante couleur des rayons du Soleil », ses qualités viennent de lui. Il lui a même fait donner l'enseignement des Amutas, ces « Philosophes Indiens » dont parle une note, en franchissant les barrières des coutumes « pour m'élever jusqu'à toi ». Le verbe va revenir.

Ce jour-là, le père d'Aza, l'Inca régnant, lui fit partager pour la première fois un pouvoir que lui seul détenait : entrer dans l'intérieur du Temple. Zilia se trouvait parmi les Vierges rassemblées, rangées comme les fleurs d'un jardin. Elle le rappelle à Aza : « Tu parus au milieu de nous comme un Soleil levant ». Le regard des jeunes filles était retenu : « un embarras ingénu tenait nos regards captifs ». Zilia allait se dérober, mais il tourna ses pas vers elle, et « le respect me retint ».

Vient alors le geste qui fait la page : « j'osai élever mes regards jusqu'à toi, je rencontrai les tiens ». Le verbe *oser* dit que regarder un prince n'allait pas de soi ; « élever » reprend, pour le regard, le verbe de l'enseignement, et dit d'où elle regarde. La phrase ne s'achève pas sur une soumission, mais sur une rencontre : la suite parle de « nos âmes qui se rencontrèrent et se confondirent dans un instant ».

Zilia ne comprend pas ce qui lui arrive. Nourrie de la théologie des prêtres, elle prend son trouble pour un signe : « je crus que le Soleil me manifestait sa volonté par ton organe, qu'il me choisissait pour son épouse d'élite ». Une note de l'autrice précise qu'une Vierge était choisie pour le Soleil et ne devait jamais être mariée. Mais « après ton départ, j'examinai mon cœur, et je n'y trouvai que ton image ».

› *« Des cordons pour tenir un monde » : le commentaire de l'Introduction historique et de la lettre 1, qui donne des repères sur le monde d'où vient Zilia, le Soleil, les usages péruviens et les quipos.*
dossiers/graffigny/commentaires/texte-3-des-cordons-pour-tenir-un-monde

LA LIMITE

Ce que la lettre laisse ouvert : le souvenir d'un seul témoin

ON peut dire que ce premier regard fonde tout le reste : Zilia y revient pour se rassurer, et le verbe qui l'ouvre, *oser* (« j'osai »), reparaît quelques lettres plus loin, au conditionnel, après un geste de désespoir qu'on a empêché : « Oserais-je jamais lever les yeux jusqu'à toi, si tu avais été témoin de mon emportement ? » (lettre 7, § 1). On ne peut pas dire ce qu'Aza a éprouvé ce jour-là : sa « joie brillante » est vue par Zilia, racontée de mémoire, et dans cette page Aza ne parle pas. On ne peut pas dire non plus qu'elle s'est trompée en aimant : elle a vérifié son cœur. Dans un roman par lettres, chaque scène passe par celui qui écrit : le souvenir est vrai pour Zilia, il n'est pas pour autant la seule version possible. Ce n'est pas un défaut : c'est la règle du genre. Reste une question à *poser* à l'enfant : que prouve un souvenir, quand celui qui se souvient est aussi le seul témoin ?

› *« Découvrir après la perte » : la dissertation qui demande si le nouvel univers de Zilia est une découverte ou le deuil d'un monde.*
dossiers/graffigny/dissertations/sujet-2

À TABLE

Pourquoi Zilia se rappelle-t-elle ce jour ? Parce qu'Aza ne vient pas la délivrer : si elle doute de lui, elle retourne au premier regard, qu'elle nomme un « trait de lumière ».

Que veut dire « un Soleil levant » ? Une lumière douce qui annonce « un beau jour ». Zilia compare Aza à l'astre qu'elle adore : il n'éblouit pas, il promet.

Pourquoi les jeunes filles ne regardent-elles pas Aza ? Parce qu'« un embarras ingénu tenait nos regards captifs » : le mot est « embarras », qui dit la gêne plus que l'effroi, et le texte dit « nos regards », pas seulement les siens.



Deux mains soulèvent un bandeau d'or d'où pend une frange rouge, le diadème que tissent les Vierges.

Quel geste demande du courage ? Celui de Zilia

« j'osai élever mes regards jusqu'à toi ». Elle était « Tremblante, interdite » ; ce sont les paroles d'Aza qui l'ont « enhardie ».

Qu'a-t-elle cru de son trouble ? Un message du Soleil, qui l'aurait choisie pour épouse : elle a pris le feu qui l'animait « pour une agitation divine ».

Comment se détrompe-t-elle ? En examinant son cœur « après ton départ » : elle n'y trouve que l'image d'Aza. Un sentiment a pris la place d'un signe.

Qu'est-ce que la lettre ne dit pas ? Ce qu'Aza a pensé : tout passe par ce que Zilia lit dans ses yeux.

› *« Faire entendre Lettres d'une Péruvienne à l'entretien » : le déroulé de la seconde partie de l'oral, huit minutes d'une présentation brève puis d'un entretien avec l'examinateur.*
dossiers/graffigny/presentation/presentation-de-l-oeuvre

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 7 · vendredi 23 octobre 2026 · page 32

L'ENQUÊTE

Le Soleil, d'abord preuve, puis faux témoin : Zilia retourne le mot « portion »

À dix lettres d'écart, Zilia emploie le même mot, « portion », et le même astre comme garant. La seconde fois, le raisonnement est renversé : comment le suivre pas à pas, et jusqu'où ?

DANS la lettre 7, Zilia voit ses hôtes danser, pousser des cris de joie et boire « une liqueur rouge », avec un « empressement à contempler le Soleil par tous les endroits d'où ils peuvent l'apercevoir ». Elle en conclut que la fête honore « l'Astre Divin », à une réserve près : « si la conduite du Cacique était conforme à celle des autres ». La lettre suivante corrige ce premier contresens. Le Cacique lui a fait regarder la terre « à travers une espèce de canne percée », et la vue de cette terre était « l'unique objet des réjouissances que j'ai prises pour un sacrifice au Soleil ».

De cette correction, Zilia tire aussitôt un argument. Le Cacique lui a fait voir « la terre dans un éloignement, où sans le secours de cette merveilleuse machine, mes yeux n'auraient pu atteindre ». Elle raisonne : « Il est certain que l'on me conduit à cette terre que l'on m'a fait voir, il est évident qu'elle est une portion de ton Empire, puisque le Soleil y répand ses rayons bienfaisants » (lettre 8, § 5).

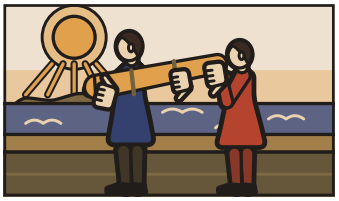
Tout repose sur le « puisque ». Zilia ne reconnaît pas une terre : elle en voit une, de très loin, et n'y lit que la lumière. Elle admet comme « un prodige incompréhensible » l'instrument qui rapproche cette terre, et ne songe pas à demander des comptes à son propre raisonnement. Il lui manque une prémisse que la phrase ne dit pas et qu'une note de l'autrice, au bas du paragraphe, apporte : « Les Indiens ne connaissaient pas notre Hémisphère, et croyaient que le Soleil n'éclairait que la terre de ses enfants. » Si le Soleil n'éclaire que l'Empire, toute terre éclairée en fait partie. Les deux mots de certitude, « certain » et « évident », couvrent ce qui est encore une croyance.

Le même raisonnement revient à la lettre 9, quand elle apprend le nom du pays où elle va. Ce nom l'effraie, puis elle se rassure en pensant au nombre infini des contrées de ton Royaume, « celles qui le composent », et à « la solide confiance que me donne sans cesse la vue du Soleil ». Elle poursuit : « cet astre divin n'éclaire que ses enfants ». Le ciel tient lieu de carte, et le Soleil sert de borne à l'Empire.

La lettre 18 prend la même prémisse à rebours : « le Soleil même m'a trompée. Il éclaire le monde entier dont ton Empire n'occupe qu'une portion, ainsi que bien d'autres Royaumes qui le composent ». Le mot « portion » a changé de place : à la lettre 8, la terre aperçue était une portion de l'Empire ; à la lettre 18, c'est l'Empire qui n'est qu'une portion. Le verbe *composer* fait le même retournement : à la lettre 9, les contrées composent le royaume ; à la lettre 18, les royaumes composent le monde. Ce n'est pas le Soleil qui a changé, c'est ce qu'on lui fait prouver : d'abord l'appartenance à l'Empire, ensuite son étroitesse.

› « La langue qui rend le malheur visible » : le commentaire de la lettre 18, où Zilia, qui a appris le français, reprend ses messages à Aza.
dossiers/graffigny/commentaires/texte-6-la-langue-qui-rend-le-malheur-visible

› « Un nouvel univers s'est offert à mes yeux » : le parcours en dix thèmes, dont « Voir un monde que l'on ne comprend pas encore », chacun avec ses citations et leur emploi en dissertation.
dossiers/graffigny/parcours/parcours-thematique



Zilia porte à son œil le tube que lui tend Déterville et le dirige vers une mince bande de terre, sous le Soleil.



Une main lève vers le Soleil un gobelet plein de la liqueur rouge dont les matelots boivent abondamment.



Sur le pont, les matelots dansent en cercle, la tête renversée vers le Soleil, pendant que Zilia voilée reste à l'écart.

SUR LE SITE

› « La langue qui rend le malheur visible » : le commentaire de la lettre 18, où Zilia, qui a appris le français, reprend ses messages à Aza.
dossiers/graffigny/commentaires/texte-6-la-langue-qui-rend-le-malheur-visible

› « Un nouvel univers s'est offert à mes yeux » : le parcours en dix thèmes, dont « Voir un monde que l'on ne comprend pas encore », chacun avec ses citations et leur emploi en dissertation.
dossiers/graffigny/parcours/parcours-thematique

› « Sources, bornes et droits » : ce qui, dans le dossier, vient du texte de 1752, des lectures critiques ou des apports pédagogiques du site.
dossiers/graffigny/sources/index

CE QUE CES LETTRES NE PERMETTENT PAS DE CONCLURE

ON peut dire que Zilia se sert du Soleil comme d'une preuve à la lettre 8, puis que la lettre 18 lui retire ce rôle. On ne peut pas dire qu'elle était naïve : elle pense avec ce qu'elle sait, et la lettre 18 précise que ses nouvelles certitudes ont des preuves : « on ne me les a que trop prouvés ». La lettre affirme que les preuves existent et ne les expose pas : on ne peut pas reconstituer ce qui a convaincu Zilia. On ne peut pas dire non plus que la lettre 18 fournisse une géographie : elle ne nomme aucun pays, seulement « bien d'autres Royaumes ». Zilia sait désormais que le monde déborde l'Empire, non où il se trouve. On ne peut pas dire davantage qu'elle renonce au Soleil : « m'a trompée » lui reproche une conduite, et le verbe est celui d'une déception, non d'une abjuration. Enfin, la croyance dont dépendait le raisonnement de la lettre 8 est attribuée, par la note de l'autrice, aux « Indiens », au passé (« croyaient ») : on n'y lit ni un jugement de Graffigny sur toute religion, ni un procès fait à l'astre. La formulation la plus sûre est plus étroite : la même lumière sert d'abord à placer Zilia dans l'Empire, puis à lui apprendre que l'Empire ne couvre pas le monde.

› « Sources, bornes et droits » : ce qui, dans le dossier, vient du texte de 1752, des lectures critiques ou des apports pédagogiques du site.
dossiers/graffigny/sources/index

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 7 · vendredi 23 octobre 2026 · page 33

LE DOSSIER

Au feu d'artifice, Zilia voit « cet astre divin descendu sur la terre » et retombe dans l'admiration

Dans la lettre 28, la description d'une fête monte de l'eau vers le ciel, puis redescend. Elle montre ce qu'un spectacle peut faire à un regard qui sait déjà comment on le trompe.

ZILIA a suivi Céline à la maison de campagne, et sa phrase décrit d'abord ce qui monte : l'eau, « si facile à diviser », se trouve « forcée ici à s'élancer rapidement dans les airs, sans guide, sans soutien, par sa propre force, et sans autre utilité que le plaisir des yeux » (lettre 28, § 6). Le paragraphe suivant passe au feu, et le regard monte avec lui. Le feu se montre « renonçant à son pouvoir destructeur », « dirigé docilement par une puissance supérieure » : le spectacle consiste à voir un élément terrible obéir.

La phrase s'ouvre comme un témoignage : « Le feu, mon cher Aza, le feu, ce terrible élément, je l'ai vu ». Le complément est répété avant le verbe, comme s'il fallait insister avant d'être cru, et Zilia s'adresse à Aza, absent, qu'elle prend à témoin d'un spectacle qu'il ne verra pas.

Deux images se partagent alors le ciel. Dans la première, le feu dessine « un vaste tableau de lumière sur un ciel obscurci par l'absence du soleil ». Le ciel n'est plus un horizon, mais une toile ; et la fête a besoin que le vrai Soleil soit couché, comme un théâtre a besoin que la salle s'éteigne.

Dans la seconde, le feu montre « cet astre divin descendu sur la terre avec ses feux, son activité, sa lumière éblouissante ». Les mots sont ceux que Zilia employait pour le Soleil de son pays : « cet astre divin n'éclaire que ses enfants », écrivait-elle dix-neuf lettres plus tôt. Le démonstratif est le même ; ce qui change, c'est la direction. Le Soleil qu'il fallait chercher en haut, on le lui montre qui descend.

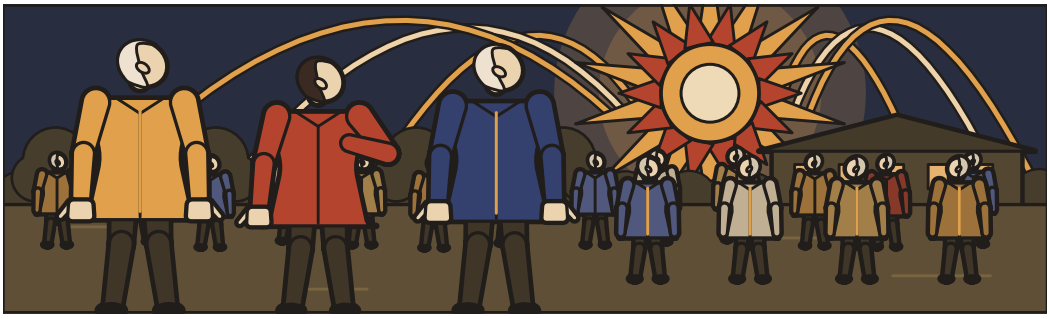
La phrase se retourne contre elle-même au moment où elle atteint son sommet : « enfin dans un éclat qui trompe les yeux et le jugement ». Zilia ne se laisse pas prendre sans le dire. Elle nomme le procédé, sur deux facultés à la fois, et poursuit pourtant : « Quel art, mon cher Aza ! Quels hommes ! Quel génie ! » Le savoir ne protège pas de l'effet, et l'effet n'abolit pas le savoir.

Le contraste avec le début de la lettre aide à comprendre. Parmi les invités, Zilia écrit : « mon attention à les écouter m'empêche de les voir, et celle que j'emploie à les regarder m'empêche de les entendre » (§ 4) : les discours et les parures se gênent. Les jeux de l'eau et du feu, eux, s'adressent aux yeux seuls : l'eau jaillit « sans autre utilité que le plaisir des yeux ». La seule faculté qu'elle peut employer tout entière est aussi celle qui la trompe.

Le paragraphe suivant tire le bilan, et le verbe tombe : « J'oublie tout ce que j'ai entendu, tout ce que j'ai vu de leur petitesse ; je retombe malgré moi dans mon ancienne admiration. » Après l'eau qui s'élance et l'astre qui descend, c'est l'admiration qui « retombe », « malgré » Zilia. L'adjectif « ancienne » compte : le regard critique qu'elle s'est donné n'a pas effacé celui d'avant.

› « Admiration et critique » : la dissertation qui demande si l'admiration de Zilia pour le génie français rend sa critique plus forte ou la désarme. dossiers/graffigny/dissertations/sujet-7

› « Le superflu qui commande aux éléments » : le commentaire de la lettre 28, où la fête et ses feux d'artifice mettent à l'épreuve le regard de Zilia.
dossiers/graffigny/commentaires/texte-7-le-superflu-qui-commande-aux-elements

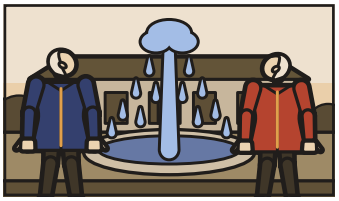


Dans la nuit, un disque de feu descend sur le jardin et Zilia, de dos entre deux invités, lève la tête avec toute la foule.

JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER ?

ON peut dire que le feu d'artifice offre à Zilia l'image d'un Soleil qu'elle sait fabriquée, et que cette image l'emporte un instant sur ce qu'elle a observé. On ne peut pas dire qu'elle le prend pour le vrai Soleil : « cet astre divin » est une périphrase, et la phrase elle-même avoue que l'éclat « trompe ». On ne peut pas dire que Zilia parle d'imitation ou de sacrilège : ces mots ne sont pas dans la phrase. On ne peut pas dire ce que les Français pensent du feu : Zilia ne rapporte que sa propre émotion. On ne peut pas dire non plus que la lettre approuve ou condamne : le même passage fait lire l'éblouissement et la lucidité, sans désigner le vainqueur. Le verbe « retombe » et le « malgré moi » décrivent un mouvement subi, non une décision. Enfin, « ancienne admiration » parle de l'admiration pour les Français et leur art, non du culte du Soleil : on ne peut pas conclure que Zilia y revient, ni qu'elle l'a quitté. La formulation la plus sûre tient en deux faits relevés dans la phrase : le regard est trompé, et Zilia le sait. Le texte n'en tire pas de leçon ; il laisse à son lecteur le soin de mesurer ce que vaut un savoir qui n'empêche pas l'éblouissement.

› « Banque de questions » : la fiche « Zilia condamne-t-elle tous les arts français ? », qui cite le passage du feu d'artifice.
dossiers/graffigny/banque/banque-de-questions



Une gerbe d'eau jaillit droit d'un bassin rond, monte très haut et retombe en pluie, sous les regards de deux invités.



Un arbuste venu d'un pays lointain pousse dans une caisse de bois, ses larges feuilles ouvertes autour d'une fleur rouge.

SUR LE SITE

› « Admiration et critique » : la dissertation qui demande si l'admiration de Zilia pour le génie français rend sa critique plus forte ou la désarme.
dossiers/graffigny/dissertations/sujet-7

› « Le superflu qui commande aux éléments » : le commentaire de la lettre 28, où la fête et ses feux d'artifice mettent à l'épreuve le regard de Zilia.
dossiers/graffigny/commentaires/texte-7-le-superflu-qui-commande-aux-elements

› « Banque de questions » : la fiche « Zilia condamne-t-elle tous les arts français ? », qui cite le passage du feu d'artifice.
dossiers/graffigny/banque/banque-de-questions

REPÈRES

Le possessif

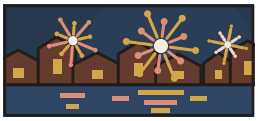
« mon père » devient « ton père » : le même groupe passe d'une locutrice à l'autre, et la raison pratique devient un reproche.

Le futur proche

« va descendre » annonce un événement imminent qui n'a pas lieu sur scène ; sa force tient à ce qu'on l'attend.

Le tutoiement

Alcippe tutoie presque toujours Clarice, qui le vouvoie ; la phrase change de registre en changeant de bouche.



La nuit, des gerbes d'artifice éclairent le rivage et leur éclat se brise sur l'eau.

Le malentendu

Alcippe parle d'une nuit sur la rivière, Clarice songe au mariage prévu ; chacun répond à une question que l'autre ne pose pas, et le quiproquo ne se dissipe pas dans la scène.

L'effet de liste

« Six services de rang, douze plats à chacun ? » : Alcippe cite les chiffres du récit de Dorante comme les pièces d'un dossier ; le détail chiffré lui tient lieu de preuve.

La lumière

« La nuit était fort noire alors que tu le vis. » Cinq vers plus loin, les « feux d'artifice éclairaient le rivage » : Alcippe retire d'avance à Clarice l'excuse de l'obscurité.

Le loisir

le mot passe d'Alcippe (« Tu n'eus pas le loisir de le voir au visage ? ») à Clarice (« j'aurai tout loisir de vous désabuser »), qui finit par déclarer en manquer : « Je n'ai pas le loisir ».

› « *Le pont de l'épreuve · Le Menteur* » : un jeu où l'on lit un extrait, puis où l'on répond à sept missions en choisissant la phrase qui s'appuie sur ses mots.
dossiers/corneille/oral/le-pont-de-l-epreuve

L'ESSENTIEL

« Mon père va descendre » : comment Alcippe fait d'une précaution de Clarice l'aveu d'une infidèle

Clarice demande à Alcippe de parler plus bas : son père va descendre. La phrase est banale, et le texte ne dit jamais si le père descend. Alcippe la lui renvoie trois fois, puis Clarice la reprend : une même réplique change de sens à chaque bouche qui la porte.



Clarice, un doigt sur les lèvres, retient Alcippe. Il s'incline, le bras vers la fenêtre. Il tend la paume ; elle montre l'étage.

ALCIPPE entre en insultant Clarice : « Ah ! Clarice ! ah ! Clarice, inconstante ! volage ! » (II, 3). Elle se demande d'abord s'il a « deviné déjà ce mariage », celui que Géronte lui propose pour son fils, puis réclame le calme : « Parlez un peu plus bas, mon père va descendre. » La phrase est sans mystère : un père à l'étage, une voix qu'on baisse.

Alcippe la saisit au vol : « Ton père va descendre, âme double et sans foi ! » Un seul mot a changé, « mon » est devenu « ton », et la précaution est devenue moquerie. Il en tire une accusation : « Confesse que tu n'as un père que pour moi. » Pour lui, Clarice n'a un père que lorsque c'est lui qui lui parle.

Chacun parle d'autre chose. Alcippe pense à une nuit sur la rivière, à un festin, à un galant ; Clarice ne comprend rien : « Je meure, en vos discours si je puis rien comprendre ! » Quand il a tout dit, la formule revient comme une pièce à conviction : « Quand je te veux parler, ton père va descendre, / Il t'en souvient alors ; le tour est excellent ! » Le père devient une preuve : absent de la nuit qu'on reproche à Clarice, présent à chacune des visites d'Alcippe.

Ses preuves viennent de Dorante : « Lui-même il m'a tout dit. » Alcippe reprend son récit en questions qui sont des verdicts : « Il ne t'a pas donné quatre chœurs de musique, / Une collation superbe et magnifique ». Clarice, qui ne connaît pas Dorante, devine seulement qu'on s'est joué d'Alcippe : « Quelqu'un a pris plaisir à se jouer de vous ».

Clarice tente de reprendre la parole : « Écoutez quatre mots. » Alcippe l'arrête en quatre mots, empruntés à Clarice : « Ton père va descendre. » Elle répond : « Non, il ne descend point, et ne peut nous entendre ». Mais Alcippe n'écoutera qu'en échange d'un gage, et c'est elle qui, pour finir, lui rend sa phrase : « Je n'ai pas le loisir, mon père va descendre. » L'excuse devient un congé. Le père, lui, ne paraît pas.

› « *Le Menteur · Pierre Corneille · Texte intégral ancré* » : la comédie entière, avec un résumé de chaque scène, dont la scène où Alcippe accuse Clarice, que lit cette page. corneille_menteur_texte

LA PREUVE

La preuve tient dans un décompte. La formule « va descendre » revient cinq fois dans la scène : deux fois chez Clarice, au début et à la fin, avec « mon père » ; trois fois chez Alcippe, avec « ton père ». Entre les deux, une seule négation : « il ne descend point ». Ce présent est le seul de la série à affirmer un fait au lieu d'annoncer une intention. Aucune des cinq ne donne lieu à une vérification : personne ne regarde si le père vient. Retirons les trois reprises d'Alcippe : il reste une demande de silence, puis une sortie : la formule n'est plus l'objet d'aucun conflit. Le contenu de la formule ne bouge pas ; ce qui change, c'est la bouche, le possessif et le ton. La querelle naît de ce déplacement, non d'un mot nouveau.

› « *La banque de questions · Le Menteur* » : une question y porte sur la formule « mon père va descendre » et cite les vers où elle revient.
dossiers/corneille/banque/banque-de-questions

LE GESTE

Le geste à retenir : suivre une phrase qui change de bouche

QUAND une phrase revient dans une scène, ne la lisez pas une fois pour toutes. Notez à chaque reprise qui la dit, à qui, avec quel possessif et pour quel effet : demande de silence, moquerie, preuve, refus. Faites un petit tableau à deux colonnes, Clarice et Alcippe, et inscrivez-y les occurrences dans l'ordre : vous verrez la phrase changer de main comme un objet que l'on se renvoie. Dites-la ensuite à voix haute en ne changeant que le ton : l'analyse est déjà faite. Terminez par la question que le texte laisse ouverte, ici : le père vient-il ? Écrivez que l'on ne peut pas le savoir. On peut dire que la formule change d'usage à chaque reprise et qu'elle mesure la surdité d'Alcippe, qui n'entend plus Clarice qu'à travers sa propre moquerie. On ne peut pas dire que Clarice s'en sert pour mentir : le père ne paraît pas, et le texte ne dit pas s'il descend.

› « *Lire une parole qui agit · Le Menteur* » : une méthode en cinq temps (situer, citer, décrire, relier, limiter) pour dire ce qu'une réplique fait dans la scène.
dossiers/corneille/methode/lire-une-parole-qui-agit

L'ESSENTIEL

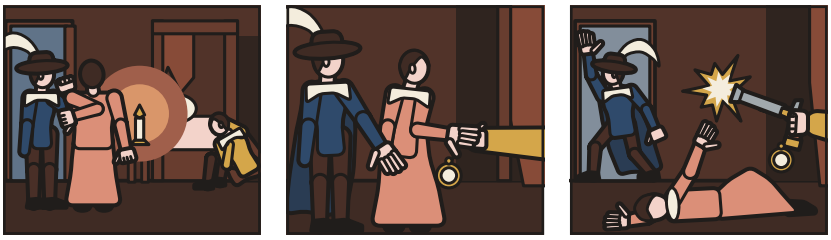
Votre enfant lit le récit d'un fils qui échappe à un mariage en racontant le sien, nuit, coup de feu et barricade comprises

Pour refuser l'épouse que son père lui choisit, Dorante en invente une autre et raconte leur rencontre.

POUR SITUER

Le Menteur est une comédie en cinq actes et en vers de Pierre Corneille, créée en 1644 et inscrite pour 2026-2027 au programme de première, avec le parcours « Mensonge et comédie ». Dorante, revenu de ses études de droit à Poitiers, se fabrique à Paris des exploits pour séduire ; son valet Cliton connaît la vérité. Dorante s'est épris de Clarice, mais il croit qu'elle s'appelle Lucrèce, du nom de son amie : le malentendu court toute la pièce. Alcippe, lui, aime Clarice, et Géronte la voudrait pour son fils, avant qu'il ne s'expose aux périls des armes. Dans la scène lue ici, Cliton est présent et se tait ; le mensonge ne sert plus à séduire, mais à se défendre. Il cesse d'être un jeu entre amis : il engage la famille.

› *« Présenter Le Menteur » : la pièce créée en 1644, ses personnages, et ce que fixe le programme de 2026-2027 avec le parcours « Mensonge et comédie ».* dossiers/corneille/presentation/presentation-de-l-oeuvre



Dorante se cache ; le père frappe, Orphise ouvre. Le père réclame la montre ; elle va la prendre. Le cordon s'embarrasse, le coup part : elle tombe.

GÉRONTE promène son fils dans Paris, puis s'arrête et lui annonce qu'il lui a choisi Clarice, fille de son meilleur ami, et que l'affaire est conclue. Dorante, qui pense déjà à une autre, n'ose pas refuser en face : son père a conclu, et il commande. Reste une porte de sortie, qui n'est pas un refus mais un fait accompli. Dorante se déclare déjà marié, à Poitiers, et Géronte demande : « Dis, ne me cache rien. » (II, 5).

Alors Dorante raconte, et le récit est un petit roman d'aventures. Il a conquis Orphise en six mois ; un soir, « je venais de monter dans sa chambre… ». Le père d'Orphise rentre et frappe ; elle cache l'amant « en sa ruelle » (l'espace entre le lit et le mur), puis ouvre. Tout s'enchaîne : la montre de Dorante sonne, le père veut la prendre : « Donnez-la-moi, dit-il, j'en prendrai mieux le soin. » Le cordon s'accroche au pistolet, le coup part, Orphise tombe, le père crie à l'assassin. Dorante, désarmé, se barricade avec la jeune fille derrière « Bancs, tables, coffres, lits, et jusqu'aux escabelles », jusqu'à ce qu'on perce le mur : « Alors, me voyant pris, il fallut composer. »

À cet instant, une indication de jeu ouvre deux fenêtres sur la scène : « Ici Clarice les voit de sa fenêtre ; et Lucrèce, avec Isabelle, les voit aussi de la sienne. » La jeune fille qu'on propose à Dorante regarde le père et le fils parler mariage, sans que le texte dise ce qu'elle entend.

Géronte, lui, ne soupçonne rien. Il demande seulement : « C'est-à-dire en français qu'il fallut l'épouser ? » puis il absout : « Que mon amour t'excuse ; et mon esprit touché / Te blâme seulement de l'avoir trop caché. » Le récit a répondu d'avance à ce qu'un père demande : une famille honorable, un honneur sauvé, un fils épris. Remarquez ce qu'il ne réclame pas : une preuve. Le récit est si plein de détails précis qu'il tient lieu de vérification. Il s'en va retirer sa propre demande auprès du père de Clarice.

› *« Corneille · Une promenade mène au mariage » : le commentaire de l'acte II, scène 5, qui suit trois mouvements et s'arrête avant le récit de la nuit chez Orphise.* dossiers/corneille/commentaires/texte-4

LA LIMITE

Ce que le récit ne permet pas de savoir

ON peut dire que le récit est construit pour répondre aux objections d'un père : il apporte l'honneur sauvé, l'amour et même la raison du silence : « Le peu de bien qu'elle a me faisait vous le taire. » On peut dire aussi que le récit procède par accidents : chaque obstacle vient du dehors (le père qui rentre, la montre, le pistolet, le mur percé), et Dorante ne décide qu'à la fin, quand il change « la tempête en bonace ». On ne peut pas dire que Géronte soit un naïf : il réclame des détails et pèse ce qu'on lui offre. On ne peut pas dire non plus que le récit soit vérifiable sur place : ni la chambre, ni la date, ni la famille d'Orphise ne sont à la portée du père, qui n'a que la parole de son fils. Ce que Dorante éprouve en racontant, et ce que les deux fenêtres entendent, le texte ne le dit pas. Posez la question à table : qu'est-ce qui rend un récit convaincant, la preuve ou la précision ?

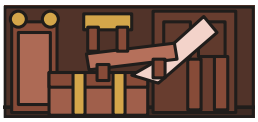
› *« L'invention face aux pères » : la dissertation qui demande si l'autorité des pères peut arrêter la puissance de l'invention.* dossiers/corneille/dissertations/sujet-7

À TABLE

Pourquoi Dorante n'ose-t-il pas dire non ? Parce que son père a conclu l'affaire et qu'il commande : on ne s'oppose pas, on contourne ; ce qu'il ne peut défaire, il le devance.

Quel détail sert de signature de vérité ? Une date, donnée avec un doute poli : « s'il m'en souvient, le second de septembre ». L'hésitation joue la sincérité.

Qui ment, dans le récit, à part Dorante ? Orphise : elle dit que la montre vient de son cousin. Un mensonge à l'intérieur du mensonge.



On entasse bancs, tables, coffres, lits et escabelles contre la porte.

Pourquoi un coup de pistolet dans une histoire de mariage ? Le père crie à l'assassin, les siens accourent, il faut conclure. Chaque accident rend le mariage nécessaire : « Le scandale était grand, son honneur se perdait ».

Comment Dorante présente-t-il son choix ? Comme celui de tout homme d'honneur : « Et fis ce que tout autre aurait fait en ma place. »

Qui regarde sans parler ? Cliton, présent, ne dit pas un mot ; et deux jeunes femmes, à leurs fenêtres, suivent la scène.

Et vous, qu'auriez-vous cru ? Le père demande des détails et en reçoit tant qu'il n'en vérifie aucun. Cherchez avec votre enfant celui qui vous aurait fait douter.

› *« Le Menteur en trois minutes · Le Menteur » : la pièce racontée par étapes, de l'arrivée de Dorante à Paris jusqu'à la rencontre des versions.* dossiers/corneille/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

L'ENQUÊTE

Philiste défait la fête de Dorante par trois preuves : un page qui s'est trompé, un sommeil, une addition

Philiste n'a pas assisté au festin que Dorante dit avoir donné, et il n'en apporte aucune preuve directe. Il le défait pourtant en une tirade, avec trois outils : l'erreur d'un témoin, un emploi du temps et un calcul. Le dernier retourne contre Dorante les chiffres de son propre récit.

AU début de la scène, Alcippe croit toujours qu'une fête a eu lieu et que Clarice y a passé la nuit. Philiste commence par la source du malentendu : le page d'Alcippe a suivi deux dames qui sortaient de chez Lucrèce, coiffe baissée, et les a prises pour Clarice et Lucrèce : « Aux couleurs, au carrosse, il ne doute de rien » (III, 2). C'étaient Hippolyte et Daphné, qui y avaient dîné, dans un carrosse prêté. Les vraies Clarice et Lucrèce n'ont pas bougé : « L'avis se trouve faux, et ces deux autres belles / Avaient en plein repos passé la nuit chez elles. » La première preuve est celle d'un témoin qui a bien vu, mais mal reconnu.

La deuxième preuve est un emploi du temps. Dorante, « qui tantôt nous en a tant conté / De son festin superbe et sur l'heure apprêté », n'était pas là : « Il vint hier de Poitiers, et, sans faire aucun bruit, / Chez lui paisiblement a dormi toute nuit. » Le festin n'est « rien qu'un pur mensonge ; / Ou, quand il l'a donnée, il l'a donnée en songe. » La rime fait sourire, mais la preuve est sobre : un homme qui dort chez lui ne donne pas de fête sur l'eau.

La troisième est une addition. Philiste reprend les chiffres de Dorante et les place dans le délai que Dorante avait donné lui-même : « Une collation servie à six services, / Quatre concerts entiers, tant de plats, tant de feux, / Tout cela cependant prêt en une heure ou deux ». Ces derniers mots sont ceux du récit de Dorante : « Ne m'avait tout au plus donné qu'une heure ou deux. » (I, 5). Philiste n'invente rien : il rapproche la grandeur et le délai, que le récit tenait séparés. Puis il conclut par une image : « Comme si l'appareil d'une telle cuisine / Fût descendu du ciel dedans quelque machine. »

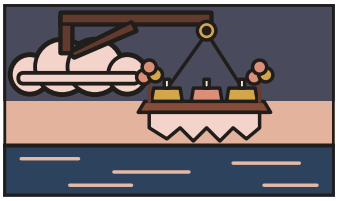
Dorante avait lui-même mis le ciel dans son récit : après le repas, « mille et mille fusées, / S'élançant vers les cieux, ou droites ou croisées », laissaient croire que « Tout l'élément du feu tombait du ciel en terre. » Philiste lui renvoie le mouvement, mais la chute est comique : pour tenir tant de plats en deux heures, il faudrait que la cuisine entière soit descendue d'en haut. Il reprend aussi la rime de la musique. Dorante disait de ses quatre chœurs : « Capables de charmer le plus mélancolique ». Philiste dit de la musique réelle : « À ce que l'on m'a dit, assez mélancolique ».

Philiste ne se pose pas en esprit supérieur. Il se range parmi les dupes : « Et vous-même admirez notre simplicité : / À nous laisser duper nous sommes bien novices. » Il avoue même avoir senti que « tout ce badinage / Répondait assez mal aux remarques du page ». La nuance compte : il avait senti le désaccord et l'avait laissé passer, comme les autres. Sa preuve vient de l'addition, faite après coup.

Reste à comprendre pourquoi Alcippe a cru si vite. Il le dit lui-même : « La jalousie aveugle un cœur atteint, / Et sans examiner, croit tout ce qu'elle craint. » La démonstration de Philiste est un examen que la jalousie n'avait pas fait.

› *« Dorante invente une fête · Le Menteur » : le récit de la fête sur l'eau, ses douze plats en six services, et la façon dont Alcippe n'en retient que le lieu et l'heure.* dossiers/corneille/seuil/seuil-1-dorante-invente-une-fete

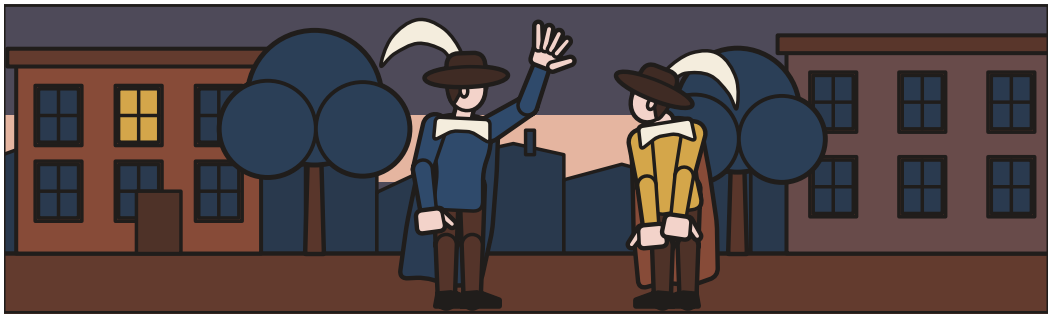
› *« Corneille · Une fête empruntée devient un spectacle » : le commentaire linéaire de l'acte I, scène 5, où Dorante s'attribue le récit de la fête.* dossiers/corneille/commentaires/texte-3



Comme si toute la cuisine descendait du ciel dans quelque machine, au bout de deux câbles, sur la rivière.



Le page suit de rue en rue un carrosse aux couleurs de Lucrèce, prêté à deux autres dames.



Philiste égrène le festin sur ses doigts ; Alcippe, épaules basses, baisse la tête.

CE QUE LA SCÈNE NE PERMET PAS DE CONCLURE

ON peut conclure que Philiste établit, par un témoin, un emploi du temps et un calcul, que le festin raconté par Dorante n'a pas pu se donner dans les conditions décrites. On ne peut pas conclure davantage. Ses sources sont de seconde main : « J'ai tout su de lui-même, et des gens de Lucrèce », et la vraie musique ne lui est connue que par ouï-dire : « À ce que l'on m'a dit ». Il constate l'invention ; il n'en donne pas la raison, ni ne dit ce que Dorante y gagne. Et la démonstration ne convainc pas du premier coup : Alcippe lui oppose l'honneur du soldat, « La valeur n'apprend point la fourbe en son école », puis un « Cela n'est point. »

Reste le mot « machine ». Le texte dit seulement que la cuisine serait descendue du ciel « dedans quelque machine » ; il ne permet pas d'affirmer que Philiste pense au théâtre. Vers la fin de la scène, Alcippe regarde au loin : « Si du jour qui s'enfuit la lumière est fidèle, / Je pense l'entrevoir avec son Isabelle. » Après les preuves, il veut encore voir de ses yeux, et c'est l'état du jour qui décide de ce qu'il pense voir. Le calcul ruine un récit ; il ne rend pas pour autant la vue claire à celui qui a cru.

› *« Le mensonge comme ressort comique · Le Menteur » : quatre questions à poser à chaque mensonge, dont celle de l'endroit où il se heurte au réel.* dossiers/corneille/methode/le-mensonge-comme-ressort-comique

SUR LE SITE

› *« Dorante invente une fête · Le Menteur » : le récit de la fête sur l'eau, ses douze plats en six services, et la façon dont Alcippe n'en retient que le lieu et l'heure.*
dossiers/corneille/seuil/seuil-1-dorante-invente-une-fete

› *« Corneille · Une fête empruntée devient un spectacle » : le commentaire linéaire de l'acte I, scène 5, où Dorante s'attribue le récit de la fête.*
dossiers/corneille/commentaires/texte-3

› *« Le mensonge comme ressort comique · Le Menteur » : quatre questions à poser à chaque mensonge, dont celle de l'endroit où il se heurte au réel.*
dossiers/corneille/methode/le-mensonge-comme-ressort-comique

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 7 · vendredi 23 octobre 2026 · page 37

LE DOSSIER

Interrogé sur un mariage dont il ne connaît personne, Philiste refuse d'accuser : ce que peut dire un témoin qui ne sait rien

Philiste avait pu démontrer qu'une fête était fausse, avec un témoin, un emploi du temps et des chiffres. Ici, on l'interroge sur un mariage, et il n'a que des noms inconnus. Un festin se défait par le calcul ; un mariage ne se défait pas par une absence.

GÉRONTE croit son fils marié à Poitiers, sur le récit d'une nuit mouvementée que Dorante lui a fait, et vient s'informer sur sa bru. Il ne dit pas qu'il doute ; il dit qu'il est curieux : « Je ne pouvais avoir rencontre plus heureuse / Pour satisfaire ici mon humeur curieuse » (V, 1). Il s'adresse à Philiste, qui a étudié le droit dans la ville de la mariée : « Vous avez feuilleté le Digeste à Poitiers, / Et vu, comme mon fils, les gens de ces quartiers ». Il demande la famille de la jeune femme et le bien de son père. Philiste ne les connaît pas, et le dit d'abord avec prudence : « Il n'est dans tout Poitiers bourgeois ni gentilhomme / Qui, si je m'en souviens, de la sorte se nomme. »

Que dit exactement le témoin ? Sa réponse se durcit à chaque réplique. D'abord un doute de mémoire : « si je m'en souviens ». Puis, devant un second nom que Géronte propose pour le même homme : « Aussi peu l'un que l'autre ». Enfin, à propos de la jeune femme et de son père, une formule plus ferme : « Sont gens dont à Poitiers on ne peut rien apprendre. » Mais il s'agit encore de ce qu'on peut apprendre, non de ce qui existe. Philiste propose d'aller plus loin : « S'il vous faut sur ce point encor quelque garant… » Géronte le coupe et retourne l'ignorance en complicité : « En faveur de mon fils vous faites l'ignorant ». Une preuve négative ne pèse rien devant un père qui a décidé de croire.

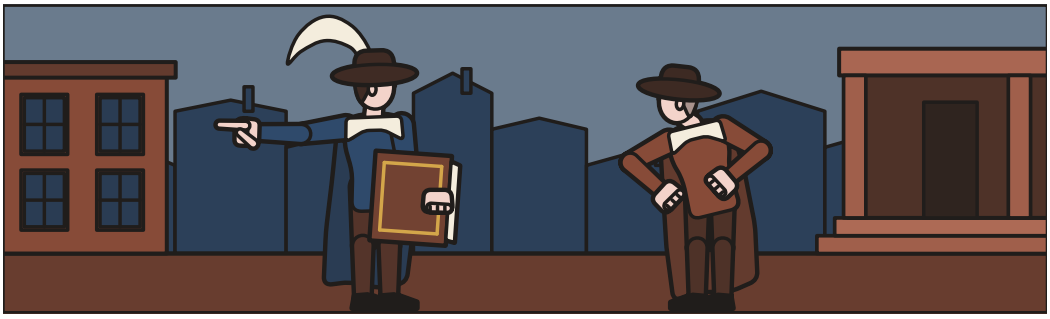
Géronte ne défend pas seulement son fils, il défend sa bonté : « Je sais tout ; et de plus ma bonté paternelle / M'a fait y consentir ». Admettre un doute reviendrait à reconnaître qu'il a consenti trop vite. Aussi résume-t-il ce qu'il croit savoir, et le résumé est mince : « On l'a seul dans sa chambre avec elle trouvé ; / Que par son pistolet un désordre arrivé / L'a forcé sur-le-champ d'épouser cette belle. » Du récit de la nuit, il ne retient que la chambre, le pistolet et le mariage forcé.

Philiste n'accuse pas, il renvoie à la source. « Qui vous l'a dit ? » demande-t-il ; « Lui-même », répond Géronte ; et le témoin conclut : « Ah ! puisqu'il vous l'a dit, / Il vous fera du reste un fidèle récit ». Puis, sans nommer le mensonge, il le désigne : « Mais il a le talent de bien imaginer, / Et moi, je n'eus jamais celui de deviner. » Son seul argument est une analogie : « Et si ce mariage est de même méthode, / La pièce est fort complète, et des plus à la mode. » Il emprunte son crédit à la fête démentie, mais une analogie n'est pas une preuve.

La scène s'achève sur une plaisanterie, non sur un verdict. Philiste range Géronte parmi les dupes : « Ma foi, vous en tenez aussi bien comme nous ». Puis il lance : « Si vous n'avez jamais pour bru que cette Orphise, / Vos chers collatéraux s'en trouveront fort bien. » Les parents éloignés hériteraient d'un fils sans enfant : la pointe est plus cruelle qu'une accusation. La dernière réplique ferme la porte : « Vous m'entendez ? adieu : je ne vous dis plus rien. »

› « Géronte demande des comptes · Le Menteur » : le père qui a répété la nouvelle d'un mariage et demande ce que vaut la parole de son fils. dossiers/corneille/seuil/seuil-2-geronte-demande-des-comptes

› « La parole en action » : la dissertation qui demande si, dans Le Menteur, dire revient toujours à agir, avec un tiroir sur les paroles qui échouent devant le savoir d'autrui. dossiers/corneille/dissertations/sujet-9

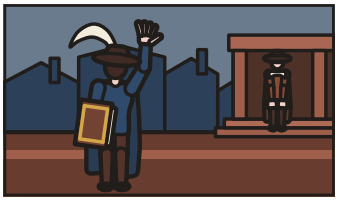


Géronte, les poings aux hanches, presse Philiste, qui montre du doigt la maison de Dorante.

JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER ?

ON peut dire qu'un témoin qui ne connaît pas des noms ne prouve pas qu'ils soient inventés, et que Philiste le sait : il parle de talent, de méthode, de collation, jamais de faux mariage. On ne peut pas dire que la scène établisse que ce mariage est inventé : elle ne produit aucun fait, seulement un soupçon appuyé sur un précédent. Géronte répond par la colère : « Prenez-vous du plaisir à me mettre en courroux ? » On ne peut pas dire non plus que Philiste ait raison par la seule force de ce qu'il dit : c'est le spectateur, qui sait déjà que Dorante a inventé ce mariage, qui lui donne raison. Pour qui n'aurait pas ce savoir, la scène ne trancherait rien. Reste la phrase coupée, celle du « garant ». On ne sait pas ce que Philiste allait proposer, et le texte n'en dit rien : une preuve possible a disparu dans l'interruption. La scène montre jusqu'où va un soupçon : il déplace la charge de la preuve vers celui qui a raconté, sans pouvoir la remplacer. La retenue de Philiste est une limite honnête, non une dérobade. Son dernier mot est un départ. Ce silence peut passer pour de la discrétion ou de la malice ; le texte ne tranche pas.

› « Sources, bornes et droits » : d'où vient le texte de 1682, ce qui a été collationné et ce que le site ne fait pas. dossiers/corneille/sources/index



Philiste s'éloigne, le livre sous le bras, la main levée ; Géronte reste immobile devant le porche, les bras ballants.



Géronte rappelle que Philiste a « feuilleté le Digeste à Poitiers » : le gros livre de droit que le témoin tient sous le bras.

SUR LE SITE

› « Géronte demande des comptes · Le Menteur » : le père qui a répété la nouvelle d'un mariage et demande ce que vaut la parole de son fils.
dossiers/corneille/seuil/seuil-2-geronte-demande-des-comptes

› « La parole en action » : la dissertation qui demande si, dans Le Menteur, dire revient toujours à agir, avec un tiroir sur les paroles qui échouent devant le savoir d'autrui.
dossiers/corneille/dissertations/sujet-9

› « Sources, bornes et droits » : d'où vient le texte de 1682, ce qui a été collationné et ce que le site ne fait pas.
dossiers/corneille/sources/index

REPÈRES

La verticale

une seule ligne, du « ciel » au « tombeau », porte la croissance de Perdican et la vieillesse du village : l'un monte, les autres descendent, sur le même axe.

Les unités

« pieds » et « pouces » mesurent l'âge comme on mesure une taille ; l'écart est celui de dix ans d'absence, que le mot « quelques », deux fois répété, garde approximatif.

Les verbes

« Je me suis élevé », « vous vous êtes courbés » : chacun change de lui-même ; « soulever » nomme ce qui ne se fait plus, et c'est le seul verbe qui agisse sur un autre.



Pour Perdican, le lavoir de l'enfance n'est plus qu'« une goutte d'eau et des brins d'herbe ».

Le père

« à moi d'être votre père » tire du calcul une règle : la hauteur décide de qui porte qui, et « avez été » range au passé ceux qui portaient.

Le lavoir

« Comme ce lavoir est petit ! » : la surprise vient d'une mesure gardée dans la tête, non d'un lieu changé, et « j'avais emporté » le dit.

La croisée

une jeune fille « chante à sa croisée derrière ces arbres » ; Perdican l'entend et la voit avant de savoir qui elle est, et c'est le Chœur qui répond.

L'ordre

« Descends vite » : celui qui s'est élevé donne à une fenêtre l'ordre de venir le rejoindre, et la réponse tient en deux mots.

› *« On ne badine pas avec l'amour · texte intégral illustré » : la pièce entière, acte par acte et scène par scène, pour relire l'acte I, scène 4 avant les repères.*
dossiers/musset/texte/on-ne-badine-pas-avec-l-amour-texte-integral

L'ESSENTIEL

Perdican revient dans sa vallée et fait ses comptes : des pieds, des pouces, une goutte d'eau

Après dix ans d'absence, Perdican mesure. Il se compare d'abord aux vieillards du village, puis au lavoir de son enfance, puis il repère une fenêtre. Le passage tient en trois relevés, et chacun change l'échelle.



Grand, il ouvre les bras aux vieux courbés. Il mesure du pouce un lavoir devenu minuscule. Puis il appelle Rosette à sa croisée.

PERDICAN revient après dix ans, et sa première réplique face aux villageois est une comparaison de hauteurs : « Je me suis élevé de quelques pieds vers le ciel, et vous vous êtes courbés de quelques pouces vers le tombeau. » (I, 4) La phrase installe une seule verticale, avec lui qui monte et eux qui descendent. Les deux unités, pieds et pouces, donnent à l'âge des vieillards la précision d'un relevé. La phrase prépare une conséquence pratique : ils ne peuvent plus « soulever de terre » leur enfant d'autrefois, et Perdican conclut que c'est « à moi d'être votre père, à vous qui avez été les miens ». La taille règle ici les rôles : le plus haut prend la place de celui qui portait, et ceux qui furent ses pères deviennent ses enfants.

Le deuxième relevé quitte les corps pour un lieu : « Comme ce lavoir est petit ! autrefois il me paraissait immense ; j'avais emporté dans ma tête un océan et des forêts ; et je retrouve une goutte d'eau et des brins d'herbe. » Le verbe décisif est « emporté ». Perdican ne dit pas que le lavoir a rapetissé ; il dit qu'il en gardait, dans sa tête, une mesure trop grande. Les deux couples d'images vont dans le même sens, un océan contre une goutte d'eau, des forêts contre des brins d'herbe, et chacun oppose un souvenir grossi à une chose vue à sa taille.

Le troisième relevé échappe au compte, parce qu'il porte sur une personne : Perdican demande qui est « cette jeune fille qui chante à sa croisée derrière ces arbres », et le Chœur la nomme. Alors celui qui s'est « élevé de quelques pieds vers le ciel » appelle vers la fenêtre : « Descends vite, Rosette, et viens ici. » Puisqu'il lui dit de descendre, c'est qu'elle est plus haut que lui. Il lui reproche ensuite un regard qu'il n'a pas vérifié : « Tu me voyais de ta fenêtre, et tu ne venais pas, méchante fille ? »

Rosette répond « Oui, monseigneur. », et c'est tout ce que la fenêtre nous donne d'elle.

› *« Perdican retrouve la vallée et Rosette » : la scène commentée mouvement par mouvement, du salut aux villageois jusqu'à l'ordre donné à Rosette.* dossiers/musset/commentaires/texte-4

LA PREUVE

La grammaire de la première phrase le prouve. « Je me suis élevé » et « vous vous êtes courbés » sont deux verbes pronominaux : chacun monte ou s'affaisse de lui-même, sans que personne le porte. Le seul verbe qui agit sur un autre, « soulever », arrive ensuite, et c'est pour dire que cela n'est plus possible. Entre les deux mouvements, deux constats complètent le tableau : « Vos têtes ont blanchi, vos pas sont devenus plus lents ». La phrase va de la tête aux pas, encore de haut en bas. Retirez « vers le ciel » et « vers le tombeau » : il reste « quelques pieds » et « quelques pouces », une taille et un âge sans direction. Les deux compléments font de la mesure un destin, l'un pour lui, l'autre pour eux.

› *« Les lieux et la vérité » : une dissertation qui range le lavoir retrouvé de Perdican parmi ses preuves : le souvenir ne rend pas le passé intact.*
dossiers/musset/dissertations/sujet-7

LE GESTE

Le geste à retenir : chercher l'unité de mesure

SI un personnage compare, cherchez l'unité de mesure et celui qui la tient. Perdican compte en pieds, en pouces, en océans, et chaque unité est la sienne : elle date de son départ, elle se vérifie à son retour. Elle change à chaque relevé : le pied et le pouce pour les corps, l'océan et la goutte d'eau pour le lieu, et pour Rosette aucune. Écrivez la phrase sur deux lignes, un mouvement par ligne. Nommez la direction que chacun prend, puis demandez ce que le personnage s'accorde grâce à elle : ici le rôle de père, puis le droit d'appeler une jeune fille à sa fenêtre. On peut dire que la scène fait varier trois échelles, un corps, un lieu, une personne, autour d'un seul regard. On ne peut pas dire que le village ait réellement rapetissé, ni que Rosette ait guetté Perdican : le texte ne lui prête d'abord qu'une chanson, puis deux fois « Oui, monseigneur. »

› *« Le Chœur, témoin ou juge » : une dissertation qui voit dans le village une mémoire et « une mesure collective des rangs et des discours ».*
dossiers/musset/dissertations/sujet-4

L'ESSENTIEL

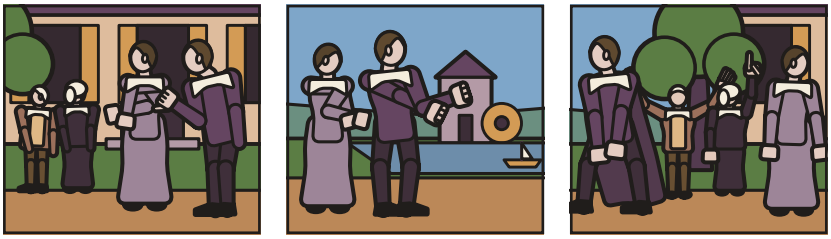
Votre enfant s'arrête sur une promenade refusée : un bras, une prairie, un bateau, et pas ce soir

Deux cousins laissés seuls devant le château : l'un propose des promenades, l'autre les refuse.

POUR SITUER

On ne badine pas avec l'amour date de 1834 et compte trois actes, dix-huit scènes : cinq, cinq et huit. La scène racontée ici est la troisième du premier acte, « Devant le château. » Le Chœur de villageois y prend d'abord la parole sous un noyer, pour commenter le dîner, puis cède la place au Baron et à dame Pluche. Les personnages autour des deux cousins : Blazius, gouverneur de Perdican, et Bridaine, curé du village, deux gourmands qui se jalousent ; dame Pluche, gouvernante de Camille ; Rosette, une jeune paysanne. Le Baron est à la fois l'oncle de l'une et le père de l'autre, et il a fait de leur mariage un projet. Les citations suivent l'édition de la Clarendon Press (Oxford, 1884), que le site reprend.

› *« Sources, éditions et frontière critique » : l'édition sur laquelle les citations sont recollées, la Clarendon Press d'Oxford (1884), et la division de la pièce en trois actes et dix-huit scènes.* dossiers/musset/sources/index



Il offre son bras à Camille, qui se détourne. Il rame du geste ; elle dit non, pas ce soir. Ils s'éloignent sous les yeux du Baron stupéfait.

Si vous n'avez pas lu la pièce : le Baron voudrait unir son fils Perdican, tout juste docteur, et Camille, sa nièce, sortie du couvent. Leurs premières retrouvailles ont mal tourné. Le Baron propose à dame Pluche, gouvernante de Camille, de « nous asseoir sous cet ombrage propice, et de les laisser ensemble un instant » (I, 3). Les deux cousins restent seuls, et la scène devient une suite d'offres et de refus.

Perdican commence simplement : « Veux-tu mon bras pour faire un tour dans le village ? » Camille répond : « Non, je suis lasse. » Il propose la prairie, le bateau d'autrefois, les moulins : « je tiendrai les rames, et toi le gouvernail. » Réponse : « Je n'en ai nulle envie. » Il en vient au souvenir lui-même, « pas un battement de cœur pour notre enfance », et reçoit un refus qui porte une date : « Non, pas ce soir. » Il s'accroche : « Pas ce soir ! » Il demande quand, puis ajoute : « Toute notre vie est là. » Camille ne promet rien. Elle se place entre deux âges : « Je ne suis pas assez jeune pour m'amuser de mes poupées, ni assez vieille pour aimer le passé. » Perdican demande : « Comment dis-tu cela ? » Elle précise seulement : « Je dis que les souvenirs d'enfance ne sont pas de mon goût. » Perdican la plaint, et chacun s'en va de son côté.

Le Baron revient et résume la scène en musique : « il me semble assister à un concert où le violon joue : Mon cœur soupire, pendant que la flûte joue Vive Henri IV. » Dame Pluche, elle, approuve Camille, mais pour une tout autre raison : « une jeune fille qui se respecte ne se hasarde pas sur les pièces d'eau. » L'un refuse par fatigue ou par ennui, l'autre au nom d'un règlement : les deux refus ne se rencontrent pas.

Au troisième acte, dans sa chambre, la même Camille parle de ce qu'elle avait écarté : « mettons-nous en bateau », puis : « Fera-t-il clair de lune, ce soir ? » Elle le dit devant une jeune paysanne qu'elle a fait cacher derrière un rideau, pour qu'elle écoute.

› *« De quoi parle On ne badine pas avec l'amour ? » : la pièce racontée en trois actes et six bascules, dont la première montre Camille refuser la promenade, le bateau et la prairie.* dossiers/musset/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

LA LIMITE

Ce que la scène laisse ouvert : un refus peut-il se passer de raisons ?

On peut dire que Camille écarte chaque proposition de Perdican, que ses trois premières réponses tiennent en quelques mots, et que Perdican finit par la plaindre (« je te plains sincèrement »). On ne peut pas dire qu'elle déteste son cousin, ni qu'elle méprise l'enfance : elle dit seulement que les souvenirs d'enfance ne sont pas de son goût, et que cela l'ennuie. On ne peut pas conclure non plus de la scène à ce qu'elle veut, puisqu'aucune réplique ne le dit : toutes écartent ce qui lasse, ennuie ou déplaît. Enfin on ne peut pas dire qu'elle change d'avis au troisième acte : elle y parle de bateau et de clair de lune devant une jeune fille cachée qui écoute, et rien dans le texte n'indique ce que ces mots lui coûtent. Reste une question de table : a-t-on le droit de dire non sans expliquer, et que conclut celui qui attend : un manque d'amour, un caprice, une fatigue ?

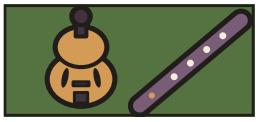
› *« Camille défait le projet de mariage » : l'explication de la scène, où trois répliques courtes ferment les issues et où le Baron finit par une insulte.* dossiers/musset/commentaires/texte-3

À TABLE

Pourquoi Perdican propose-t-il un bras, puis un bateau, puis un souvenir ? Parce qu'il cherche ce qui lie encore les deux cousins, le présent d'abord, l'enfance ensuite.

Camille donne-t-elle ses raisons ? À peine. Elle se dit lasse, puis sans envie, puis ennuyée, et n'ajoute rien ; demandez ce que la scène perdrait si elle s'expliquait.

Que veut dire « pas ce soir » ? Un délai sans promesse : elle repousse le présent et ne dit rien de la suite ; Perdican demande quand, sans obtenir de date.



Le Baron entend deux airs à la fois : le violon joue « Mon cœur soupire » pendant que la flûte joue « Vive Henri IV ».

Pourquoi le Baron parle-t-il de musique ? Il entend deux airs à la fois, un violon et une flûte, qui ne jouent pas la même chose, et le désaccord des cousins devient pour lui une discordance.

Pourquoi dame Pluche refuse-t-elle le bateau ? Au nom des convenances : une jeune fille qui se respecte ne quitte pas la terre ferme avec un jeune homme.

Perdican a-t-il raison de dire « Toute notre vie est là » ? À débattre : un passé commun fonde-t-il quelque chose, ou n'engage-t-il à rien ? Camille répond qu'elle n'est pas « assez vieille pour aimer le passé ».

Et vous, pourriez-vous dire non sans vous expliquer ? Qu'est-ce que cela change pour celui qui attend la réponse ?

› *« La banque de questions » : des questions scène par scène, de l'acte I, scène 1 à l'acte III, scène 8, dont celles de la scène 3, « Camille défait le projet de mariage ».* dossiers/musset/banque/banque-de-questions

L'ENQUÊTE

Un moine, un chevrier, puis « Lève la tête, Perdican ! » : comment Camille fait juger par une image

Camille ne répond plus par des raisons : elle décrit un tableau et pose une question à deux termes. Le passage tient en trois gestes : montrer une image, obtenir un jugement, ordonner un regard.

AU bord de la fontaine, Camille a posé à Perdican une série de questions, puis raconté l'amie du couvent dont les malheurs sont devenus presque les siens. Perdican doute que ce soit bien elle qui parle. Elle répond : « Cela se peut », et change de moyen. « Il y a dans la galerie un petit tableau qui représente un moine courbé sur un missel, à travers les barreaux obscurs de sa cellule glisse un faible rayon de soleil, et on aperçoit une locanda italienne, devant laquelle danse un chevrier. » (II, 5) La phrase compose une image en trois plans : un homme penché sur un livre, une lumière mince qui traverse des barreaux, et, plus loin, une auberge où l'on danse. Puis vient la question : « Lequel de ces deux hommes estimez-vous davantage ? »

Perdican répond par un exercice de soustraction : « Ni l'un ni l'autre et tous les deux. Ce sont deux hommes de chair et d'os ; il y en a un qui lit et un autre qui danse ; je n'y vois pas autre chose. » Comparez les deux descriptions. Camille avait un moine « courbé sur un missel » : Perdican garde « un qui lit », et le livre de prière devient n'importe quelle lecture. Elle avait des « barreaux obscurs », un « faible rayon de soleil », une cellule : il n'en reste rien. Le chevrier garde son verbe, « danse », et le moine en reçoit un, « lit ». Perdican ne classe pas les deux hommes ; il retire à l'image ce qui permettait de les classer.

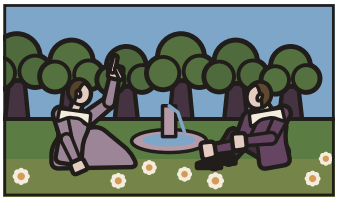
Camille a pourtant placé dans le tableau de quoi faire hésiter : une tête penchée, une lumière qui arrive faiblement du dehors, un monde qu'on n'aperçoit qu'à travers des barreaux. Le texte dit « on aperçoit » la locanda : c'est le regard du spectateur qui réunit le moine et le chevrier, non celui du moine. En répondant « tous les deux », Perdican refuse le choix, et l'on attendrait qu'il s'en tienne là. Il ajoute : « Tu as raison de te faire religieuse. »

Camille relève aussitôt : « Vous me disiez non tout à l'heure. » Il ne défend pas ce non : « Ai-je dit non ? Cela est possible. » Quand elle demande : « Ainsi vous me le conseillez ? », il renvoie une autre question : « Ainsi tu ne crois à rien ? » Le sujet a changé : on ne parle plus de la vocation de Camille, mais de ce qu'elle croit.

Le passage se joue entre deux verbes, estimer, puis croire : Camille demandait une préférence entre deux vies (« estimez-vous davantage »), Perdican parle de foi. Elle lui retourne alors sa question, et c'est là qu'elle donne un ordre avant de la poser : « Lève la tête, Perdican ! quel est l'homme qui ne croit à rien ? » La didascalie suit : « Perdican, se levant. » L'ordre porte sur le corps avant de porter sur l'esprit : pour répondre, il faut d'abord se redresser. Rien dans la réplique n'indique ce qu'il y aurait à voir au-dessus de lui, ni ciel, ni croix. Le seul témoin est lui : « En voilà un ; je ne crois pas à la vie immortelle. » Celui qu'on lui demandait de chercher est celui qui se redresse pour répondre.

› « La fontaine, lieu de vérité fragile » : l'explication de la scène en trois moments, du quart d'heure revécu aux nuits passées avec l'amie du couvent. dossiers/musset/commentaires/texte-8

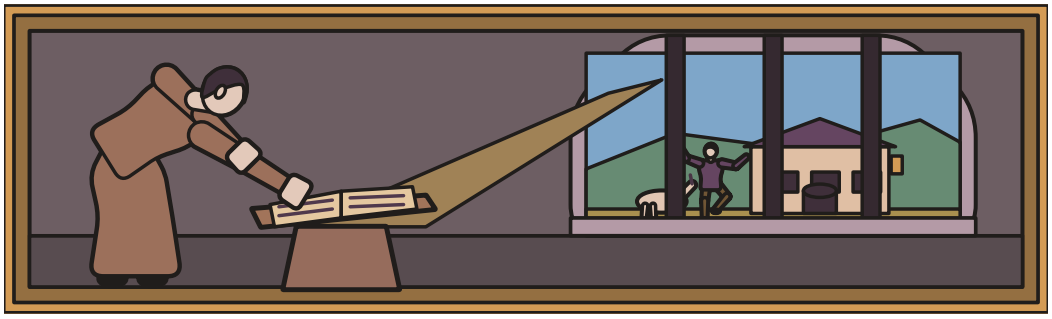
› « On ne badine pas avec l'amour · texte intégral illustré » : la pièce entière, avec la scène de la fontaine où se trouve le petit tableau de la galerie.
dossiers/musset/texte/on-ne-badine-pas-avec-l-amour-texte-integral



Camille tend l'index vers le ciel : Perdican, la tête encore penchée, commence à la relever.



Camille se dit peut-être « un perroquet mal appris » : on lui a fait la leçon avant de la laisser parler.



Dans le tableau de la galerie, le moine lit dans l'ombre de sa cellule, et plus loin, au soleil, le chevrier danse.

CE QUE LE TABLEAU NE DIT PAS

ON peut dire que Camille remplace un argument par une image et que Perdican réduit cette image à deux verbes. On ne peut pas dire que le tableau parle pour la vie religieuse : le moine y est courbé, la lumière y est faible, mais le texte ne dit pas que la cellule soit une prison ni que le chevrier soit plus heureux. Ce sont des mots de Camille, qui décrit un tableau resté dans la galerie, loin des deux cousins. On ne peut pas dire non plus qu'elle plaide ce qu'elle croit : elle vient d'admettre que ses idées contiennent peut-être « des choses très ridicules » et qu'on lui a peut-être « fait la leçon », et l'image arrive après cet aveu, non pour le démentir. On ne peut pas dire davantage ce que Perdican aperçoit quand il se lève : la didascalie donne un geste, jamais un regard. Rien n'autorise non plus à penser que l'image ait fait céder Perdican : dans ses répliques suivantes, il parle de lui et de Camille, jamais du tableau. Enfin « tous les deux » n'est pas de l'indifférence, et « Tu as raison de te faire religieuse » n'est pas un conseil qu'il maintient : Camille l'oppose à son « non » de tout à l'heure, il ne défend aucun des deux, et c'est elle qui tient le compte. On ne peut pas dire non plus si cette phrase est une ironie, un piège ou un mot lâché : aucune didascalie n'en indique le ton.

› « Lire une parole qui agit » : la méthode dont le dernier geste est de dire ce qu'une lecture ne prouve pas. dossiers/musset/methode/lire-une-parole-qui-agit

SUR LE SITE

› « La fontaine, lieu de vérité fragile » : l'explication de la scène en trois moments, du quart d'heure revécu aux nuits passées avec l'amie du couvent.
dossiers/musset/commentaires/texte-8

› « On ne badine pas avec l'amour · texte intégral illustré » : la pièce entière, avec la scène de la fontaine où se trouve le petit tableau de la galerie.
dossiers/musset/texte/on-ne-badine-pas-avec-l-amour-texte-integral

› « Lire une parole qui agit » : la méthode dont le dernier geste est de dire ce qu'une lecture ne prouve pas.
dossiers/musset/methode/lire-une-parole-qui-agit

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 7 · vendredi 23 octobre 2026 · page 41

LE DOSSIER

Oui, non, oui et non : à quelles questions de Camille Perdican répond-il franchement ?

Camille interroge Perdican par des questions courtes et obtient des réponses plus courtes encore. Ce relevé montre où il se prononce, où il se dérobe et ce qu'il n'arrive pas à maintenir.

L'ENTRETIEN de la fontaine est un interrogatoire, et Perdican s'y est engagé. Il a d'abord raillé le procédé : « Veux-tu me faire réciter une litanie, ou récites-tu toi-même un catéchisme ? » Puis il s'est rendu : « Où veux-tu en venir ? parle ; je répondrai. » (II, 5) Camille pose alors des questions qui n'admettent presque que oui ou non, et ses premières réponses tiennent en un mot. Le relevé tient en quelques lignes : « Ai-je raison de rester au couvent ? » appelle « Non. » ; la question de savoir si elle ferait mieux de l'épouser appelle « Oui. » Puis deux questions sur le curé de la paroisse, l'une sur un verre d'eau, l'autre sur une promesse d'amour, et la série ne ressemble plus à ce qu'elle était.

Les deux premières réponses portent sur la vie même de Camille. Perdican décide en un mot de son avenir, sans donner un motif. Les deux suivantes déplacent la question : « Si le curé de votre paroisse soufflait sur un verre d'eau, et vous disait que c'est un verre de vin, le boiriez-vous comme tel ? » Réponse : « Non. » Perdican refuse qu'une parole change la nature d'une chose.

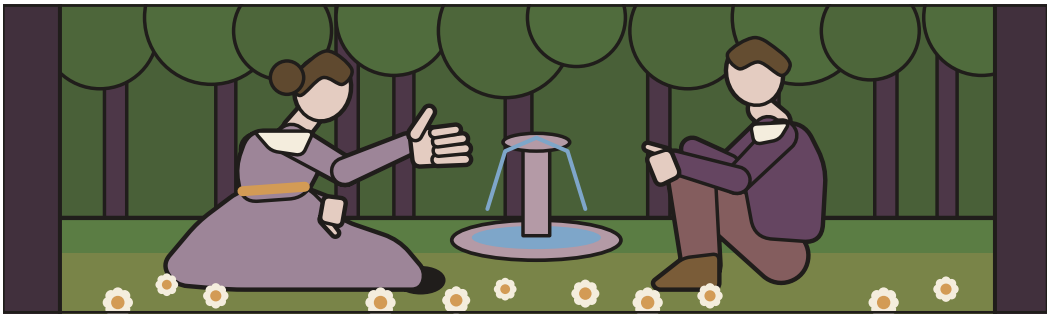
Camille retourne alors l'image : « Si le curé de votre paroisse soufflait sur vous, et me disait que vous m'aimerez toute votre vie, aurais-je raison de le croire ? » La réponse est la première de la série qui ne tienne pas en un mot, et elle hésite : « Oui et non. » Aucune raison n'est donnée, ni laquelle des deux moitiés porte sa conviction. On voit seulement qu'une question touchant à une promesse d'amour garantie par un autre ne reçoit pas de verdict net.

La suite regarde l'avenir : « Que me conseilleriez-vous de faire le jour où je verrais que vous ne m'aimez plus ? » Perdican : « De prendre un amant. » Camille : « Que ferai-je ensuite le jour où mon amant ne m'aimera plus ? » Perdican : « Tu en prendras un autre. » Elle demande combien de temps cela durera, et il donne une échéance dont personne ne voit le bout : « Jusqu'à ce que tes cheveux soient gris, et alors les miens seront blancs. » La série finit sur une image de vieillesse, la même pour elle et pour lui.

Le relevé change plus loin. Camille parle des femmes de son couvent et demande : « Ont-elles tort, ou ont-elles raison ? » Perdican répond qu'il l'ignore. Elle propose une variante, en se demandant si ces femmes auraient mieux fait de prendre un amant, et reçoit la même réponse. La promesse du début est alors invoquée contre lui : « Vous aviez promis de me répondre. » Il s'en dégage : « J'en suis dispensé tout naturellement », et son motif est un doute : il se demande si c'est bien Camille qui parle. La série finit comme elle avait commencé, par un engagement de Perdican, mais à l'envers : il avait promis de répondre, il se déclare dispensé de le faire.

› *« La fontaine, lieu de vérité fragile » : le deuxième moment de l'explication, « Les questions mettent l'assurance à l'épreuve », suit les questions de Camille sur les femmes que Perdican a aimées et sur un homme fidèle.* dossiers/musset/commentaires/texte-8

› *« Une éducation à l'amour » : une dissertation dont la progression retient que Perdican répond après une série de questions sur les vies possibles.* dossiers/musset/dissertations/sujet-2



Camille interroge, la main ouverte ; Perdican, assis en face, bras croisés, relève la tête et répond d'un mot.

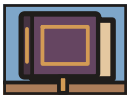
JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER : CE QUE SES RÉPONSES NE PROUVENT PAS

ON peut avancer que les réponses de Perdican se partagent : nettes quand elles portent sur la vie de Camille ou sur un verre d'eau, doubles quand elles portent sur une promesse garantie par un tiers, refusées quand elles portent sur les religieuses. On ne peut pas avancer qu'il ne croit en rien : les questions portent presque toutes sur des cas supposés, un verre d'eau, un amant à venir, un jour où il n'aimerait plus, et non sur ce qu'il croit. On ne peut pas conclure non plus que « Oui et non » soit une esquive : la raison n'est pas donnée, et la réponse est faite à un cas supposé, non à une confession. On ne peut pas dire davantage si son ignorance déclarée est sincère ou feinte, ni si elle protège Camille ou lui : la scène ne le tranche pas. Camille n'obtient pas non plus ce qu'elle cherchait : elle voulait « m'instruire » et savoir si elle a tort ou raison de se faire religieuse, et la série s'arrête sur une dispense, non sur un savoir. Enfin on ne peut pas lire « tes cheveux soient gris » comme l'avis de Perdican sur l'amour : c'est la réponse à « Combien de temps cela durera-t-il ? », qui ne demande qu'une durée, dans un jeu que Camille a construit.

› *« La sincérité en scène » : une dissertation qui pose la question « La sincérité est-elle possible dans On ne badine pas avec l'amour ? »* dossiers/musset/dissertations/sujet-6



Camille imagine le curé de la paroisse soufflant sur un verre d'eau pour le dire de vin : le boiriez-vous ?



Perdican s'est d'abord moqué : veut-elle lui faire réciter une litanie, ou réciter elle-même un catéchisme ?

SUR LE SITE

› *« La fontaine, lieu de vérité fragile » : le deuxième moment de l'explication, « Les questions mettent l'assurance à l'épreuve », suit les questions de Camille sur les femmes que Perdican a aimées et sur un homme fidèle.*
dossiers/musset/commentaires/texte-8

› *« Une éducation à l'amour » : une dissertation dont la progression retient que Perdican répond après une série de questions sur les vies possibles.*
dossiers/musset/dissertations/sujet-2

› *« La sincérité en scène » : une dissertation qui pose la question « La sincérité est-elle possible dans On ne badine pas avec l'amour ? »*
dossiers/musset/dissertations/sujet-6

REPÈRES

Le présentatif

« Voilà », puis « C'est ici qu'est la source » : H. 2 montre du doigt avant d'expliquer. Un lieu (« point »), une origine (« source ») : il se croit arrivé au terme de l'enquête.

Pour moi

complément de destination. Le signe est reçu comme adressé à celui qui parle, non comme un simple fait de langue, et c'est ce qui le rend blessant.

Avec toi

complément d'accompagnement, mis en relief par *c'est… que*. La relation, et non le mot, fait surgir le signe : avec un autre ami, il ne viendrait pas.



Une main pince le coin d'une carte portant un mot, entre deux paires de courbes pleines qui figurent les guillemets.

Je place, ils arrivent

un verbe d'action, puis un verbe de mouvement, dans la même réplique. H. 1 revendique et désavoue son geste d'un même souffle.

La voix

des guillemets sans papier. Au théâtre, ils n'existent que par un ton que le comédien doit trouver et que le spectateur doit entendre.

Dès que

conjonction de temps. Deux « dès que » de suite changent un incident en habitude, puis en loi : la même case se ferme à chaque regard.

Le lexique pénal

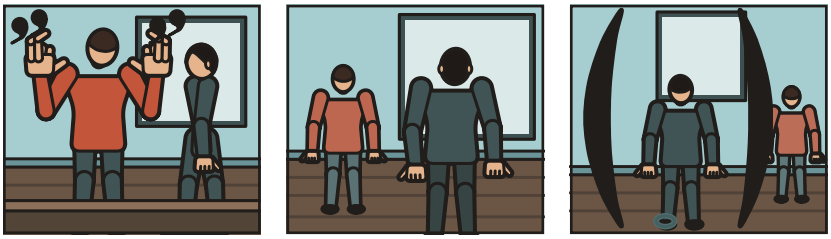
« enfermé », « section », « qu'on met aux fers ». La catégorie des poètes est une peine, non un titre, et sa parole y perd son poids.

› *« Les guillemets » : seize phrases à retrouver dans le commentaire, une à la fois, et celle qu'on rate revient à la fin de la série.*
dossiers/sarraute/exercices-de-grammaire/texte-9/index

L'ESSENTIEL

Avec toi, pour moi : les guillemets de H. 1 enferment H. 2 dès qu'il regarde par la fenêtre

H. 2 croit avoir touché la source de la dispute : deux signes qui ne se voient pas, mais s'entendent, le rangent chez les poètes dès qu'il regarde dehors. Que vaut une ponctuation que seule la voix porte ?



H. 1 dessine des guillemets dans l'air. H. 2 se détourne et regarde par la fenêtre. Les guillemets se referment comme des fers.

AU moment où H. 1 vient d'avouer que les guillemets lui viennent dès qu'il parle à son ami, H. 2 se croit au but : « Voilà. Je crois qu'on y est. Tu l'as touché. Voilà le point ». Il localise sa découverte, puis en donne la raison : « C'est ici qu'est la source. Les guillemets, c'est pour moi. » Les deux noms, « point » et « source », font de la dispute une enquête qui arrive enfin à destination. Cette certitude est fragile : H. 1 ne la partage pas.

Deux détails de grammaire règlent la scène. D'abord les verbes : dans la même réplique, H. 1 dit « C'est avec toi que je les place entre guillemets », un acte dont il répond, et « malgré moi les guillemets arrivent » : les signes surviennent comme un événement, et la cause glisse vers une propriété de son ami. Ensuite les compléments : « avec toi » met la relation en tête, « pour moi » renvoie le signe à son destinataire. Il va d'une bouche à une oreille, et les deux hommes ne parlent que de ce trajet, jamais du sens des mots visés.

Au théâtre, ces guillemets n'ont pas de papier : aucun spectateur ne les voit. Ils sont un ton, un très léger recul de la voix, une façon de tenir le mot à distance. H. 2 les devine avant toute explication, et c'est l'oreille qui les range parmi les gestes hostiles.

Il dit aussi quand le signe tombe : « Dès que je regarde par la fenêtre ». La conjonction en fait une loi : chaque fois qu'il tourne son regard vers le dehors, une case se ferme sur lui. Le vocabulaire est celui du pénitencier : « enfermé à la section des "poètes" », ceux « qu'on met aux fers ». Le mot « poètes » est lui-même mis entre guillemets dans la réplique : l'imprimé reproduit la prison qu'il dénonce. Être rangé parmi les poètes n'est pas un honneur : c'est ne plus pouvoir parler au premier degré. La scène établit ainsi que la violence peut loger dans la manière de recevoir un mot, avant même qu'une insulte soit prononcée.

› *« Les guillemets à la source de la violence » : le passage étudié en entier, puis treize étapes pour le suivre réplique après réplique.* dossiers/sarraute/commentaires/texte-9

LA PREUVE

La preuve se lit dans la réplique d'après. H. 2 vient de dire « on y est » ; H. 1 répond : « je ne sais pas si "on y est" ». Il reprend les deux mots de son ami et les place entre guillemets au moment même où l'on parle de ce réflexe : le signe n'est plus décrit, il est joué, et le mot de H. 2 se retrouve tenu entre deux doigts, comme un objet qu'on n'ose pas toucher. Retirez-les, et le doute ne porte plus que sur l'avancée de l'enquête ; avec eux, il vise la formule elle-même, et avec elle celui qui l'a prononcée. Le test de suppression le confirme : sans l'encadrement *c'est… que*, « je les place entre guillemets avec toi » garde le sens mais perd l'insistance, et le destinataire unique disparaît.

› *« Mettre un mot en lumière » : pourquoi H. 1 dit « C'est avec toi que… » plutôt que « je les place avec toi », et le test de suppression qui le prouve.*
dossiers/sarraute/grammaire/la-phrase-complexe/index

LE GESTE

Le geste à retenir : demander pour qui le signe est posé

DEVANT un mot mis à distance, ne cherchez pas d'abord ce qu'il signifie : relevez le signe, celui qui le place et celui qui le reçoit, puis la condition à laquelle il apparaît. Ici, « avec toi » et « pour moi » répondent : le signe naît d'une relation, il n'appartient pas au mot. Dans une copie, écrivez d'abord le trajet, *de H. 1 vers H. 2*, puis seulement l'effet. Demandez aussi qui avoue, et ce que l'aveu lui rapporte : le « malgré moi » de H. 1 déclare le geste involontaire et en reporte la cause sur son ami. On peut dire que H. 2 entend les guillemets comme une peine et que H. 1 reconnaît un réflexe. On ne peut pas dire que H. 1 veuille enfermer son ami, ni que les guillemets expliquent seuls la dispute : H. 2 en place lui aussi, autour de « poètes », pour dire ce qu'il subit. Citez la réplique avec sa ponctuation : sans elle, le signe disparaît de votre copie comme de la scène.

› *« Une violence sans coups » : la dissertation dont le premier acte range l'intonation, le nom et les guillemets parmi les dominations de la parole ordinaire.*
dossiers/sarraute/dissertations/sujet-7

L'ESSENTIEL

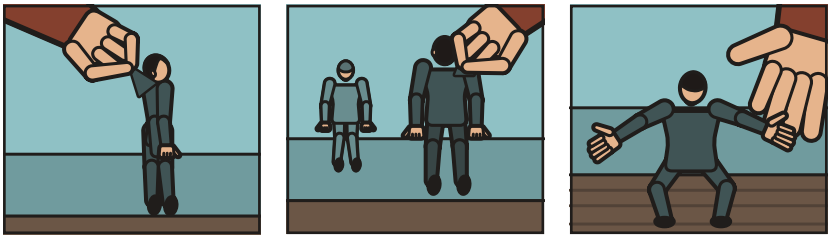
Votre enfant lit une pièce que la critique a jugée drôle et terrible à la fois

Dans Le Monde, en 1986, la pièce est « d'un comique gigantesque » et « une tragédie affreuse ».

POUR SITUER

Pour un oui ou pour un non est publiée en 1982. Quatre personnages seulement : les deux amis, H. 1 et H. 2, puis un couple de voisins, H. 3 et F., appelés un moment. Pas d'acte ni de scène : une seule conversation, environ une heure de spectacle. Les personnages n'ont que des lettres pour nom, comme dans *Le Silence* (1964) : sans corps ni nom, la voix seule les définit. La pièce voyage vite : Paris, Barcelone (en catalan) et le festival d'Avignon en 1986, Londres et Lyon en 1987. Les relevés de la SACD (la société qui gère les droits des auteurs de théâtre) comptent plus de six cents représentations professionnelles entre 1986 et 1999 ; ce chiffre, arrêté en 1999, a augmenté depuis. C'est la pièce de Sarraute la plus jouée.

› *« Pour un oui ou pour un non en trois minutes » : la pièce racontée en huit moments, de la demande d'explication jusqu'à la fin sans verdict rassurant.* dossiers/sarraute/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes



H. 2 est saisi par la peau du cou. Puis on le tourne et le retourne. Enfin la main s'ouvre : il retombe.

DEUX amis de longue date se retrouvent chez l'un d'eux. H. 1 est venu demander pourquoi son ami s'éloigne ; on lui répond que tout tient à une phrase de félicitation, dite un jour sur un certain ton. Un homme défend sa blessure avec un sérieux de procès, l'autre n'arrive pas à croire qu'elle tienne à si peu : le spectateur rit souvent, puis s'arrête. Rien d'autre n'arrive qu'une conversation, et c'est elle qui fait l'action.

Ce mélange a frappé dès la création française. Cités par Arnaud Rykner dans l'édition Folio Théâtre, Michel Cournot (*Le Monde*) trouve la pièce « d'un comique gigantesque » et en même temps « une tragédie affreuse », et Matthieu Galey (*L'Express*) parle de mots « choisis comme des flèches au curare ». La critique a reconnu d'emblée le mélange du rire et de la violence.

Une formule aide à comprendre ce double effet. Rykner cite Gérard Genette (*Palimpsestes*, 1982) : « Le comique n'est qu'un tragique vu de dos. » H. 2 fait rire de loin, comme Charlot ; de près, la scène devient tragique. Sa façon de se dire soulevé « par la peau du cou » puis « laissé retomber » en donne l'exemple : un petit homme aux mains d'un géant, drôle à distance, humiliant de tout près. Une mise en scène peut choisir cette distance, et par là le registre.

Sarraute elle-même, dans un entretien télévisé de 1986 rapporté par Eduscol, disait que l'humour « perturbe le tragique sitôt que celui-ci tendrait à se former ». Le rire n'est pas un ornement : il empêche le drame de se figer en tragédie. Rykner, lui, voit plutôt un monstre « tapi » derrière l'humour : l'accent change, mais les deux lectures tiennent ensemble le rire et la menace.

Armelle Héliot (*Littérature*, 2000) voit dans cette pièce le moment où la question du rire « s'est clairement introduite » dans le théâtre de Sarraute, et note que le rire est partout au travail dans ses mises en scène. Elle parle du succès public presque comme d'un « malentendu ».

› *« Les questions de la pièce » : la banque où se lisent les fiches sur l'accueil de la presse en 1986, sur le comique et le tragique, et sur l'humour selon Sarraute.* dossiers/sarraute/banque/banque-de-questions

LA LIMITE

Ce que le rire ne règle pas

ON peut dire que le rire fait partie de la pièce et que la critique l'a perçu dès 1986. On ne peut pas dire qu'il en allège la gravité, ni que rire d'un personnage revienne à se moquer de lui : le rire peut aussi rendre sensible une souffrance au moment où on la reconnaît. Quatre réserves s'ajoutent. Les articles de 1986 ne sont connus ici que par les citations de Rykner, et ce sont des exemples choisis par un éditeur, non toute la presse. L'entretien où Sarraute parle de son humour n'a pas été vu : la phrase vient d'Eduscol. La formule de Genette n'est connue que par une citation, le livre n'ayant pas été relu. Enfin le rire a plusieurs sources, et cette formule n'explique que celle qui naît de l'exaspération de H. 2. Reste ouverte la question qu'aucune critique ne tranche pour votre enfant : a-t-il ri avec H. 2, ou contre lui ? Les deux réponses sont recevables.

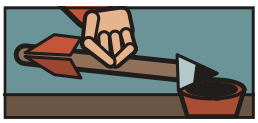
› *« Pour un rien, pour une vie » : la dissertation qui demande si le titre minimise le conflit représenté, c'est-à-dire si le sens commun a raison de n'y voir qu'un rien.* dossiers/sarraute/dissertations/sujet-8

À TABLE

Préférez-vous rire de H. 2 ou le plaindre ? Cherchez ensemble le moment où l'on bascule de l'un à l'autre, et ce qui provoque le basculement : un mot, un silence, un geste ?

Un critique parlait d'un « comique gigantesque » et d'une « tragédie affreuse » à propos de la même pièce. Lequel des deux avez-vous vu le premier, et lequel vous est resté ?

« Le comique n'est qu'un tragique vu de dos », écrit Genette. Que change, dans la vie, le fait de regarder quelqu'un de loin, de dos, puis de face ? Donnez un exemple.



Une main choisit une flèche dont la pointe vient d'être trempée dans une pâte noire.

Sarraute dit que l'humour empêche le tragique de se former. Racontez une scène de famille qui a fait rire avant de faire mal, ou l'inverse.

Peut-on rire d'un personnage sans se moquer de lui ? Qu'est-ce qui fait la différence, dans le ton d'une voix ? Essayez de rire des deux façons, à voix haute.

Si l'on vous racontait cette brouille, trois mots et un silence, riez-vous ? Et si vous l'aviez vécue de l'intérieur, avec un ami à qui vous tenez ?

Un rire peut-il faire comprendre une souffrance ? Citez un film, un livre ou une scène où cela vous est arrivé, et dites ce que le rire a rendu visible.

› *« Faire entendre Pour un oui ou pour un non à l'entretien » : un résumé de la pièce en une minute, que l'élève peut s'exercer à dire à voix haute.* dossiers/sarraute/presentation/presentation-de-l-oeuvre

L'ENQUÊTE

Le petit mot « ça » désigne sans nommer, et la dispute porte sur ce qu'il désigne

Six fois en douze répliques, H. 1 et H. 2 prononcent « ça ». Le mot ne désigne pas toujours la même chose, et personne ne le dit : c'est ce qui rend la querelle possible, et ce qui la rend insoluble.

IL suffit de compter. Entre la réplique 39 et la réplique 46, « ça » revient six fois, et ne montre pas six fois la même chose : le presque rien qu'on vient de nommer, un point sur lequel l'autre serait obtus, un succès dont H. 2 ne se rappelle plus les termes, enfin la cause supposée d'une rupture. Un pronom évite le nom ; il oblige aussi l'autre à deviner ce qui est visé. La dispute commence là : H. 1 et H. 2 ne se querellent pas sur un fait, mais sur le référent d'un mot que tous deux prononcent.

Premier emploi : « Oui… c'est à cause de ça… ». H. 2 vient de dire que tout tient à un rien ; le pronom reprend ce mot qu'il n'a pas su remplacer, comme un doigt tendu vers un objet que l'autre ne voit pas. Deuxième emploi : « Oh si… pour ça, tu l'es. » Le pronom ne désigne plus une chose mais un point d'incompréhension : H. 1 serait obtus, mais seulement sur cela. Troisième emploi : « C'est bien… ça… ». Ici « ça » renvoie au succès dont H. 2 s'était vanté « de je ne sais plus quoi », et H. 2 ne retrouve plus lui-même l'objet. Le mot qui porte toute la dispute désigne une chose dont plus personne ne sait rien. Pour rejouer la phrase, H. 2 a besoin de courage : la didascalie le montre « prenant courage ». Puis il isole ce qui l'a blessé : « Juste avec ce suspens… cet accent… ». Il ne conteste pas un mot, il désigne une manière de le dire.

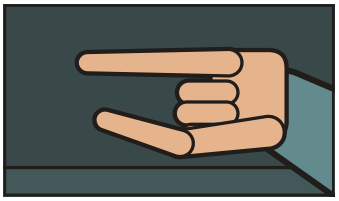
Quatrième emploi, le plus dense : « Ça ne peut pas être ça… ce n'est pas possible… ». La phrase place le même pronom de part et d'autre du verbe être. Le premier « ça » reprend ce que H. 2 vient de rapporter ; le second est la cause dont il parlait. H. 1 ne discute pas encore l'intonation : il refuse qu'elle puisse avoir cette portée. Dans une identification dont les deux termes sont le même mot, tout le désaccord tient à ce que chacun met derrière lui.

Un peu plus loin, H. 2 corrige l'imitation de son ami : il y avait un intervalle plus grand, « et un suspens avant que "ça" arrive ». H. 1 saisit la phrase au vol : « ce "ça" précédé d'un suspens t'a poussé à rompre ». Le pronom devient sujet d'un verbe d'action, comme s'il pouvait pousser un homme et rompre une amitié. L'écart entre la petitesse du mot et le pouvoir qu'on lui prête est l'œuvre de H. 1, et c'est lui qui, avec ce verbe, pose la question que la scène va creuser : combien pèse un pronom ?

Ce pouvoir a une histoire dans l'œuvre. Dans le roman *Entre la vie et la mort* (1968), le « ça » tombait déjà « comme une grille qui se referme sur la souris », rapporte Arnaud Rykner. Il note aussi que deux pages du roman font la matière d'une heure de spectacle : la scène agrandit l'instant que le roman traversait. Rien n'oblige pourtant à lire ce « ça » comme méprisant : selon le ton, il peut n'être que pratique. Sa place, en fin de phrase et après un suspens, l'isole et le charge. Le pronom ne contient aucun mépris ; il fournit l'endroit où l'entendre.

› « « C'est bien… ça » : est-ce vraiment pour rien ? » : une page de seuil sur la phrase du titre, dont une section traite du démonstratif qui peut mettre à distance. dossiers/sarraute/seuil/seuil-1-c-est-bien-ca

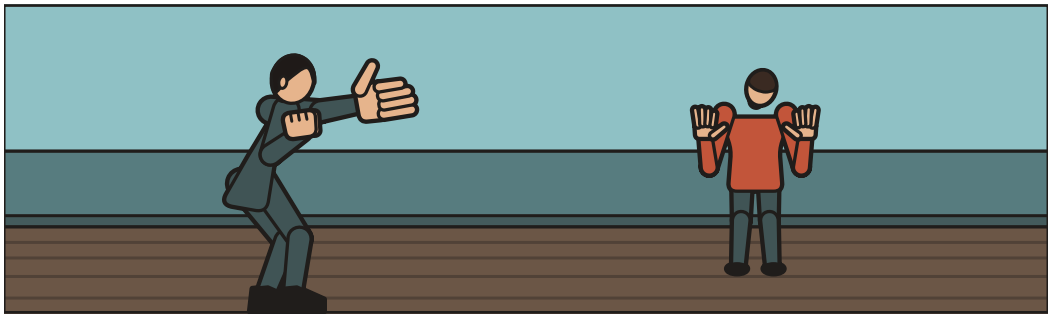
› « Du « rien » à « C'est bien… ça… » » : le passage étudié, répliques 37 à 48, puis treize étapes pour le suivre. dossiers/sarraute/commentaires/texte-5



La main de H. 2, l'index et le pouce séparés d'un petit vide, mesure le suspens et l'accent qu'il faut faire entendre.



Une souris aux oreilles rousses est prise derrière une grille de fer qui vient de se refermer sur elle.



H. 2, les genoux fléchis, un poing sur la poitrine, tend l'autre bras vers H. 1, qui lui oppose ses deux paumes ouvertes.

CE QUE LE PASSAGE NE PERMET PAS DE CONCLURE

ON peut dire que le pronom permet à chacun de parler sans nommer, et que la dispute porte autant sur ce qu'il désigne que sur ce qui a été dit. On ne peut pas dire que le texte numérote ces emplois : le classement en quatre est une lecture, et le deuxième pourrait se ranger avec le premier. On ne peut pas dire non plus que ce « ça » soit méprisant en soi : selon le ton, il peut n'être que pratique, et c'est le jeu qui décide. Enfin, on ne peut pas dire que ce soit celui de Freud. Marie Chartrand-Caulet (*Post-Scriptum*, 2024) propose cette lecture et écrit que « le "ça" est une pulsion » : c'est une hypothèse, que le texte ne confirme ni n'interdit. L'objection est simple. Un pronom courant ne devient pas un concept parce qu'il porte le même nom, et aucune déclaration de Sarraute rattachant ce « ça » à Freud n'a été trouvée ; elle se défendait d'ailleurs d'écrire de la psychologie. On peut garder l'idée de pulsion comme image, pour dire ce qui échappe au contrôle des deux hommes, et laisser le mot à sa grammaire. Dernière limite : la grille du roman de 1968 n'est connue que par une citation, le livre n'ayant pas été rouvert.

› « Les questions de la pièce » : la banque où se lit la fiche sur le « ça » de « C'est bien… ça » et le « ça » de Freud, avec son objection et sa limite.
dossiers/sarraute/banque/banque-de-questions

SUR LE SITE

› « « C'est bien… ça » : est-ce vraiment pour rien ? » : une page de seuil sur la phrase du titre, dont une section traite du démonstratif qui peut mettre à distance.
dossiers/sarraute/seuil/seuil-1-c-est-bien-ca

› « Du « rien » à « C'est bien… ça… » » : le passage étudié, répliques 37 à 48, puis treize étapes pour le suivre.
dossiers/sarraute/commentaires/texte-5

› « Les questions de la pièce » : la banque où se lit la fiche sur le « ça » de « C'est bien… ça » et le « ça » de Freud, avec son objection et sa limite.
dossiers/sarraute/banque/banque-de-questions

LE DOSSIER

Cyrano signe son coup d'un « je » et le date au dernier vers : le « ça » de Sarraute n'a ni auteur ni date

Un duel en vers, cité ici comme contrepoint et non comme extrait de la pièce, montre ce que le « ça » de Sarraute n'a pas : un auteur qui dit « je », une échéance annoncée, un vainqueur que la salle désigne.

DANS l'acte I de *Cyrano de Bergerac* (scène 4), Cyrano promet de composer une ballade en se battant et de toucher Valvert au dernier vers. La didascalie le montre « récitant comme une leçon » : le calme d'un maître d'école au milieu d'un combat. Il définit d'abord la forme du poème, puis promet la fin : « Et vous toucher, monsieur, au dernier vers. » Tout est nommé d'avance : la forme, la cible, l'échéance. Le calendrier de la ballade devient celui du duel, et il suffit d'attendre que le refrain revienne pour savoir où tombera le coup.

Le mot qui règle la scène est « je ». Cyrano le répète en tête de chaque geste : « Je jette avec grâce mon feutre », puis deux autres verbes construits de la même façon. Les gestes sont au présent, au moment où ils s'accomplissent, et chacun a un sujet : le coup a un auteur, qui dit ce qu'il fait en le faisant. La répétition fait avancer ensemble le corps et le vers, et donne au duel l'élégance d'une cérémonie.

La forme sert aussi de montre. Cyrano commence par une définition, celle d'une ballade de trois couplets, « récitant comme une leçon », et cette leçon retarde le combat : le temps appartient au héros, qui le dépense comme il l'entend. Le refrain fait le reste. « Qu'à la fin de l'envoi, je touche ! » revient à chaque couplet, identique, et le présent « touche » donne l'avenir pour accompli. À la fin, la promesse devient fait, sans point d'exclamation : « À la fin de l'envoi, je touche. » Entre-temps, le duelliste a posé des questions dont il connaît la réponse : « Où vais-je vous larder, dindon ? » Le corps du vicomte est déjà une cible choisie, et son recul fournit la rime qui manquait : « C'est pour me fournir le mot pleutre ! » L'adversaire devient matière du poème.

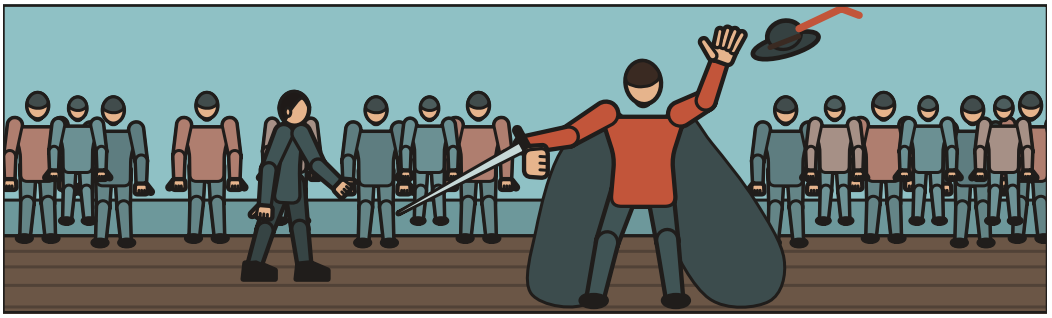
Valvert n'a qu'un mot, « Non ! », et l'action le dément. Le public voit une victoire exacte : la fin du combat, la fin de la ballade et la chute du vicomte coïncident. Le conflit est devenu spectacle parce qu'il est nommé, annoncé et daté.

Comparons avec Sarraute. Dans sa pièce, un petit pronom suffit à frapper : « C'est bien… ça… ». Il ne dit pas qui frappe, puisque personne n'a décidé de le faire ; il ne dit pas quand, puisque le coup tient à un intervalle que nul ne mesure ; il ne dit pas quoi, puisque le succès visé est oublié. Aucun refrain ne le rappelle, aucun vainqueur n'est désigné, et la scène n'a pas de salle qui applaudisse. Le duel de Cyrano rend visible, par contraste, ce que ce « ça » garde sans nom.

La comparaison a ses bornes. Chez Rostand, un seul parle : Valvert est composé en rimes plus qu'il n'est entendu. Chez Sarraute, les deux hommes parlent, se reprennent, se corrigent, et aucun ne maîtrise la scène. Un coup sans auteur est plus insaisissable que celui de Cyrano ; il n'est pas pour autant plus juste, ni plus cruel.

› « Rendre présent ce qui précède les mots » : la dissertation qui demande si les tropismes peuvent véritablement être représentés au théâtre. dossiers/sarraute/dissertations/sujet-9

› « Quand le conflit devient spectacle : la ballade du duel de Cyrano » : un duel en vers qui désigne son vainqueur, comparé à la dispute de Sarraute, qui n'en installe pas de visible.
dossiers/sarraute/methode/rostand-la-ballade-du-duel

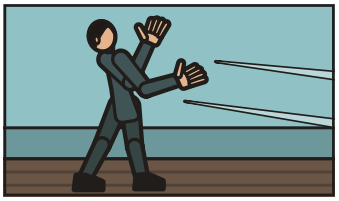


Cyrano, l'épée tendue vers Valvert, jette son feutre en l'air et sa cape glisse, devant un cercle de spectateurs.

JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER ?

ON peut dire que la ballade sert de témoin par contraste : elle montre un conflit où tout est nommé, annoncé et daté, et fait ressortir ce que le pronom de Sarraute laisse sans nom. On ne peut pas dire que Rostand écrive un conflit plus vrai ou plus violent, ni que Sarraute refuse tout spectacle. On ne peut pas dire que sa pièce réponde à Cyrano : aucune source ne relie les deux œuvres, et le commentaire de ce prolongement prévient lui-même qu'il ne fait pas partie des dix extraits de la pièce, et qu'il faut comparer « sans confondre les œuvres ». On ne peut pas non plus tirer du duel une preuve en faveur d'un « ça » freudien, c'est-à-dire d'une pulsion qui agirait en nous sans notre aveu : Cyrano dit « je » parce que la ballade lui impose un sujet et un refrain, non parce qu'il serait plus conscient de ses actes. Quant aux formes, la comparaison ne les départage pas : l'une donne le plaisir d'une victoire attendue, l'autre l'inconfort d'un conflit sans issue visible. Chacune est juste dans son théâtre. Seule la place du coup est comparée : annoncé et daté d'un côté, sans auteur ni date de l'autre. Elle ne porte, enfin, que sur la ballade : le reste de la scène, avec son public et son enjeu, n'est pas lu ici.

› « Parcours thématique : Théâtre et dispute » : dix thèmes, quatre passages par thème, chacun avec sa réplique numérotée.
dossiers/sarraute/parcours/parcours-thematique



Valvert recule d'un pas, les mains ouvertes, devant deux lames fantômes dirigées vers son flanc et vers sa poitrine.



Une paume levée, les doigts écartés : Cyrano demande d'attendre, il choisit ses rimes.

SUR LE SITE

› « Rendre présent ce qui précède les mots » : la dissertation qui demande si les tropismes peuvent véritablement être représentés au théâtre.
dossiers/sarraute/dissertations/sujet-9

› « Quand le conflit devient spectacle : la ballade du duel de Cyrano » : un duel en vers qui désigne son vainqueur, comparé à la dispute de Sarraute, qui n'en installe pas de visible.
dossiers/sarraute/methode/rostand-la-ballade-du-duel

› « Parcours thématique : Théâtre et dispute » : dix thèmes, quatre passages par thème, chacun avec sa réplique numérotée.
dossiers/sarraute/parcours/parcours-thematique

REPÈRES

L'enseigne

le nom du lieu s'écrit en capitales au vers 3, « AU CABARET-VERT », et s'ouvre sur un deux-points : on lit un nom d'enseigne avant de commander, et la lecture précède le repas.

Le rejet

« Verte » tombe en tête du vers 6 et reprend le vert de l'enseigne : le lieu et le meuble portent la même couleur, et le deux-points qui suit sert de pause avant le regard.

Le seul verbe de vue

« contemplai » (v. 6) est le seul verbe de vision du sonnet ; son complément tient en sept mots, « les sujets très naïfs » puis « De la tapisserie », sans une précision.



Deux tartines de beurre reposent sur un plat colorié, avec un pain de beurre et un couteau, sur la table verte.

La seule paire d'yeux

les seuls yeux nommés sont ceux de la serveuse, « aux yeux vifs » ; ceux du marcheur ne le sont jamais, et ce qu'il regarde reste sans description.

Le jambon réécrit

« à moitié froid », « tiède », « rose et blanc » : trois mentions du même plat, trois nuances, et l'ail pour l'odeur.

La phrase suspendue

« Quand » attend son verbe, « m'apporta », avec un aparté au vers 9 : le moment adorable est retardé de deux vers.

Le dernier mot

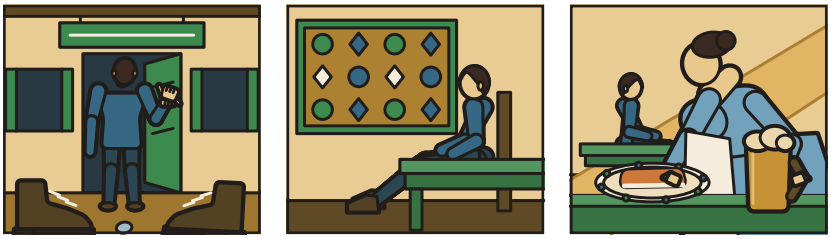
« arriéré » ferme le sonnet : le rayon arrive en retard, à l'heure que donne le titre, et dore la mousse de la bière plutôt que la tapisserie.

› *« Commentaire enluminé · Au Cabaret-Vert, cinq heures du soir » : neuf prises pour suivre le texte du sonnet, ses citations, ses procédés et leur interprétation.* dossiers/rimbaud/commentaires/animation-commentaire-8

L'ESSENTIEL

Le marcheur contemple une tapisserie que le sonnet ne décrit pas

Le sonnet décrit le jambon trois fois et la tapisserie jamais : son seul verbe de vue s'adresse à un décor dont il ne dit presque rien.



Il entre au cabaret, les bottines déchirées. Il s'attable et contemple la tapisserie. Une serveuse lui apporte jambon et chope.

DANS *Au Cabaret-Vert, cinq heures du soir*, le marcheur a fini sa route : huit jours de cailloux, l'entrée à Charleroi, des tartines commandées. Assis, il regarde, et le texte ne lui prête qu'un verbe pour cela : « je contemplai les sujets très naïfs » (v. 6). Le complément arrive au vers suivant, « De la tapisserie », et c'est tout ce que le poème dit du décor. Quels sujets ? Naïfs comment ? Le lecteur se tient devant une image qu'on lui désigne sans la lui montrer.

Cette réserve n'a rien d'une pudeur générale, car le plat, lui, est regardé de près. Le jambon revient trois fois et change à chaque fois : demandé « à moitié froid », il arrive « tiède », puis « rose et blanc », parfumé d'ail. La chope a sa « mousse » et la mousse a sa lumière. La tapisserie ne reçoit qu'un adjectif de jugement, « naïfs », renforcé par « très » : une opinion du marcheur, pas un tableau.

Le regard avance par étapes. Il rencontre d'abord un nom en capitales, comme sur une enseigne : « AU CABARET-VERT ». Il se pose ensuite sur la table, dont la couleur reprend celle de l'enseigne et tombe en tête de vers : « Verte ». Après un deux-points, il passe à la tapisserie, troisième objet rencontré, après un nom écrit et un meuble. C'est un décor de salle, regardé parce qu'on est assis et qu'on attend son repas.

La suite montre que l'image n'est qu'un seuil. « Et ce fut adorable » s'arrête sur une virgule ; le « Quand » du vers 8 ouvre une phrase qui n'aura son verbe, « m'apporta », qu'après l'aparté du vers 9. Ce qui est adorable n'est pas la tapisserie, c'est l'arrivée d'une serveuse « aux yeux vifs », seule paire d'yeux que le sonnet nomme.

Le texte s'achève sur la lumière : « Que dorait un rayon de soleil arriéré ». Le rayon tardif dore la mousse de la bière. Le poème ne s'attarde pas sur ce qui pend au mur ; il s'arrête sur ce qui se goûte, et donne au jambon et à la mousse les couleurs qu'il refuse à la tapisserie.

› *« Au Cabaret-Vert, cinq heures du soir » : l'explication linéaire du sonnet, de l'entrée à Charleroi jusqu'au rayon de soleil, en trois mouvements.* dossiers/rimbaud/commentaires/texte-8

LA PREUVE

La preuve se fait crayon en main. Le jambon occupe les vers 4, 11 et 12 : « à moitié froid », « tiède », « rose et blanc », avec l'ail pour l'odeur. La tapisserie n'est nommée qu'une fois, au vers 7, et sa seule qualité est un jugement. Retirez ce jugement : la phrase, *je contemplai les sujets de la tapisserie*, n'apprend plus rien sur l'image, car « très naïfs » portait tout le contenu. Le plat lui-même est « colorié » (v. 11) sans que le motif en soit dit : les décors, sur la table comme au mur, restent à peine nommés, tandis que les aliments sont détaillés. Quant au deux-points du vers 6, il lie l'installation du corps à la contemplation sans mot de liaison : le regard se présente comme un prolongement du repos, non comme l'examen d'une œuvre.

› *« Le train sans billet » : la page lit la phrase des vers 5 à 7 du sonnet, où deux-points lient les deux gestes du marcheur sans mot de liaison.* dossiers/rimbaud/grammaire/la-phrase-complexe/index

LE GESTE

Le geste à retenir : mesurer ce que le texte montre

DEVANT un verbe de vue, relevez son complément, puis comptez ce que le texte en dit : combien de mots, quelles qualités, quel jugement, de qui. Ici, le verbe est « contemplai » (v. 6) et le complément n'a qu'un adjectif et son renfort. Sur la copie, trois phrases suffisent : citer le verbe, citer le complément, dire ce que la phrase ne donne pas. À l'oral, mieux vaut dire *le texte ne précise pas* que remplir le vide avec un tableau de son choix. Le geste vaut pour tout objet regardé : le vide du complément est une donnée, pas un oubli. On peut dire que le sonnet fait de la tapisserie une halte du regard, un moment où l'on regarde pour le plaisir de regarder. On ne peut pas dire qu'elle soit belle ou laide, ni qu'elle représente telle scène, ni que Rimbaud s'en moque : « très naïfs » est le jugement du marcheur, et le poème ne le confirme pas.

› *« Trente jeux de lecture » : chaque jeu associe un vers à l'opération de lecture qu'il accomplit, comme celui du vers « Du jambon rose et blanc parfumé d'une gousse ».* dossiers/rimbaud/jeux/index

L'ESSENTIEL

Votre enfant lit un poème où un buffet s'ouvre et ne livre aucun objet

Dans Le Buffet, Rimbaud montre un meuble ouvert, énumère son contenu et n'en tire que des parfums.

POUR SITUER

Le Buffet est l'un des vingt-deux poèmes du *Cahier de Douai*, au programme de français du bac dans les voies générale et technologique : 809 vers en tout. Rimbaud les a recopiés à l'automne 1870, à Douai, et confiés au poète Paul Demeny. Le titre ne vient pas d'un poème, mais de ce geste de copie. Le recueil ne raconte pas une histoire suivie : chaque poème apporte sa voix, sa scène, sa forme. *Le Buffet* est daté d'octobre 1870 ; il appartient au second des deux ensembles manuscrits que Paterne Berrichon a reproduits en 1919, celui qui compte sept poèmes, et vient juste avant *Ma Bohème*, qui ferme le recueil. C'est un intérieur, un objet qu'on ouvre : un poème à lire avec les yeux d'un enfant devant un meuble de grands-parents.

› *« De la route aux feuillets de Douai » : le titre du recueil vient d'un geste, quand Rimbaud recopie à Douai vingt-deux poèmes, à l'automne 1870, et les confie à Paul Demeny.*
dossiers/rimbaud/seuil/seuil-1-de-la-route-aux-feuillets-de-douai



Le buffet s'entrouvre et verse son ombre. Grand ouvert, il montre linges et dentelles. Les portes noires s'ouvrent : on écoute.

LE poème est un sonnet de quatorze vers. Il commence par ce qu'*on* voit : « C'est un large buffet sculpté » (v. 1), en chêne sombre, si ancien qu'il a « pris cet air si bon des vieilles gens ». Le meuble est ouvert, et ce qui en vient n'est pas un objet : il verse « des parfums engageants », comme un flot de vin *vieux*, dans sa propre ombre. Puis l'inventaire : « un fouillis de vieilles vieilleries », des linges, des chiffons « De femmes ou d'enfants », des dentelles, des fichus de grand-mère. Ces étoffes n'*ont* pas de visage ; leurs propriétaires ne paraissent jamais. Le mot *vieux*, sous toutes ses formes, revient six fois en quatorze vers, et les mots d'odeur quatre : l'âge et l'odeur *sont* les deux notions que le poème répète le plus.

Au premier tercet, le texte change de ton : « C'est là qu'*on* trouverait les médaillons, les mèches ». Le conditionnel prévient le lecteur : ce que le poème énumère maintenant, médaillons, portraits, fleurs sèches, n'est plus constaté mais supposé. On pourrait y mettre la main ; personne ne le fait, et ce *on* reste sans visage. Rien ne sort du buffet : ni mèche, ni médaillon, ni portrait.

Le dernier tercet s'adresse au meuble lui-même : « Ô buffet du *vieux* temps, tu sais bien des histoires ». Il le tutoie comme *on* parle à un vieil habitant de la maison. Mais ce vieil habitant ne raconte rien : « tu voudrais conter tes contes », dit le poème, et la seule chose qu'il fait entendre est un bruit léger, « tu bruis ». Les histoires restent dans le bois, et le poème s'arrête avec elles, quand les portes s'ouvrent lentement.

Pour un lecteur qui ne connaît pas le texte, retenez ce mouvement : le premier quatrain montre le meuble, le second énumère son contenu, le premier tercet le suppose, le dernier lui parle. Le poème ne rapporte de la mémoire ni anecdote, ni nom, ni date : il n'en garde que l'odeur et le murmure.

› *« Les 22 poèmes · Cahier de Douai » : « Le Buffet » s'y lit en entier, daté d'octobre 1870, suivi de deux notes sur le meuble.* rimbaud_cahiers_texte

LA LIMITE

Ce que le buffet ne rend pas

ON peut dire que le poème donne de la *mémoire* sans raconter un seul *souvenir* : tout y passe par des odeurs, des tissus et un bruit, et les mots *mémoire* et *souvenir* n'y figurent pas ; ils appartiennent au lecteur. On ne peut pas dire que ce buffet soit celui d'une famille précise, ni un *souvenir* d'enfance de l'auteur : le texte n'a pas de narrateur qui dise *je*, ni nom propre, ni date de scène, et les « cheveux blancs ou blonds » (v. 10) ne disent pas à qui ils furent. Personne n'ouvre le buffet : « Le buffet est ouvert », puis « s'ouvrent lentement tes grandes portes noires », sans main pour les pousser. Voilà de quoi parler à table : que garde-t-on dans un meuble qu'on n'ouvre plus ? Que reste-t-il d'une vie quand on n'en a que l'odeur ? Un parent peut répondre avec un meuble de sa propre maison, sans interpréter le poème à la place de son enfant : le texte n'impose aucune bonne réponse.

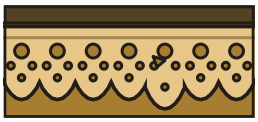
› *« La pauvreté empêche-t-elle l'accès à l'idéal ? » : la dissertation lit le dernier tercet du « Buffet » sous le titre « les contes du vieux meuble ».*
dossiers/rimbaud/dissertations/sujet-10

À TABLE

Le meuble
De quoi est-il fait, et quel âge a-t-il ? Du chêne sombre, « Très vieux » (v. 2), qui a l'air des vieilles gens : le poème le compare à une personne.

Le compte
Combien de fois le poème dit-il « vieux », « vieilles » ou « vieilleries » ? Six fois en quatorze vers : l'âge est son vrai sujet. Et les odeurs ? Quatre mots.

Le nez
Qu'est-ce qui s'échappe du buffet ouvert ? Des parfums, jamais un objet : demandez à l'enfant de les retrouver : « parfums », « odorants », « parfum » et « parfums ».



Un volant de dentelle jaunie pend du rebord d'une étagère de chêne, ses festons troués par le temps.

Les gens
Qui habite ce meuble ? Des femmes, des enfants, une grand-mère, mais seulement par leurs chiffons et leurs fichus : aucun nom, aucune voix, aucun visage.

Le conditionnel
Que change « on trouverait » ? Le poème n'affirme plus, il suppose : médaillons, portraits et fleurs sèches ne sont qu'imaginés. Quelle différence avec le début ?

La personne à qui l'on parle
À qui s'adresse la fin ? Au buffet lui-même, tutoyé : « tu sais bien des histoires ». Un meuble peut-il savoir ? Le poème le dit sans broncher.

Le silence
Le buffet raconte-t-il ses histoires ? Non : « tu voudrais conter tes contes », puis seulement « tu bruis ». Il murmure, il ne dit rien : qu'en pense l'enfant ?

› *« La banque de questions · Cahier de Douai » : des questions de lecture poème par poème, dont la vingt et unième porte sur « Le Buffet ».*
dossiers/rimbaud/banque/banque-de-questions

L'ENQUÊTE

Comment Rimbaud fait tenir le ciel dans un chiffon sans jamais le nommer

Dans la deuxième partie de Roman, le mot ciel ne paraît pas, et pourtant un fragment de ciel est aperçu, mesuré, encadré, piqué d'une étoile. Reste à savoir par quels mots un poème fabrique ce qu'il refuse de nommer.

SOUS les tilleuls de *Roman*, le promeneur aperçoit « un tout *petit* chiffon » (v. 9). Le vers suivant donne la couleur : « D'azur sombre ». Aucun mot ne dit *ciel*, et le lecteur voit pourtant, sans hésiter, un morceau de *ciel* de juin entre des branches. Le poème compte sur lui pour compléter, et lui souffle comment : par un tissu, un cadre, une étoile plantée comme une épingle.

La question est précise. Comment un poème qui ne nomme pas le *ciel* en fait-il, en quatre vers, un objet qu'on tiendrait entre le pouce et l'index ? Elle se règle sur le texte, vers après vers, avant toute idée générale sur l'adolescence ou sur la nature.

Le verbe d'abord. « Voilà qu'on aperçoit » (v. 9) : apercevoir n'est pas regarder. On aperçoit ce qui s'impose sans qu'on l'ait cherché, et *voilà que* donne à la découverte la brusquerie d'un événement. Le poème n'avait d'ailleurs parlé de l'œil que pour le fermer : le seul mot qui le désigne avant ce vers est « paupière », dans « L'air est parfois si doux, qu'on ferme la paupière ». Le *ciel* arrive par surprise, non par un regard dirigé.

Ensuite, la taille. Le fragment est « tout *petit* », la branche est « *petit*e », l'étoile est « *petit*e et toute blanche », et quatre vers plus loin le baiser palpite « comme une *petit*e bête ». Quatre fois *petit* en huit vers : ce que le promeneur reçoit se règle sur ce qu'il pourrait tenir dans la main.

Puis la matière et le cadre. Un chiffon est un morceau d'étoffe usée : le mot appartient à la maison, non au *ciel*, et il arrive avant la couleur, qui n'est donnée qu'au vers suivant. Le *ciel* est d'abord un morceau de tissu, ensuite seulement un azur. La branche en fait un tableau : « encadré d'une *petit*e branche ». Quant à l'étoile, le chiffon en est « Piqué » : *piqué d'étoiles* se dit d'un *ciel*, et *piqué* se dit aussi d'une étoffe marquée de points. Le poème garde la tournure toute faite et en réduit le compte : une seule étoile, et elle est « mauvaise ».

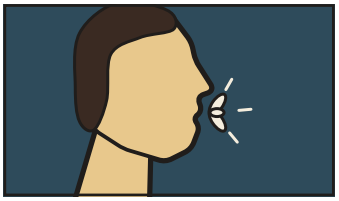
Reste à savoir ce qui « se fond ». Le texte ne le dit pas, mais la grammaire tranche. Les participes « encadré » et « Piqué » sont au masculin : ils vont avec le chiffon. « *petit*e et toute blanche » est au féminin : ce qui se fond « Avec de doux frissons » n'est pas le chiffon, mais l'étoile, la seule des deux féminins proches, avec la branche, à pouvoir être « toute blanche ». Le chiffon garde son cadre ; ce qui bouge, c'est le point lumineux, et des frissons, qui sont d'une peau, lui sont prêtés.

La suite du huitain quitte les branches pour les lèvres. Au vers 13, « Nuit de juin ! » donne enfin le temps du tableau ; au vers 15, « on se sent aux lèvres un baiser » : la sensation ne vient plus du *ciel*, mais du corps. Le même vocabulaire de la *petit*esse relie le haut et le bas.

Pour vérifier ce que ces choix font, on peut les retirer par la pensée. *Un morceau de ciel sombre entre des branches* dit à peu près la même chose en moins de mots, mais il ne dit pas la même chose : la taille, le tissu, le cadre et le point ont disparu, et avec eux ce ton familier qui range le *ciel* parmi les objets de la maison.

› « La fugue suffit-elle à définir la liberté du jeune poète ? » : un paragraphe, « la sortie du soir », lit la promenade de « Roman » sous les tilleuls, avec l'azur sombre et l'étoile.
dossiers/rimbaud/dissertations/sujet-2

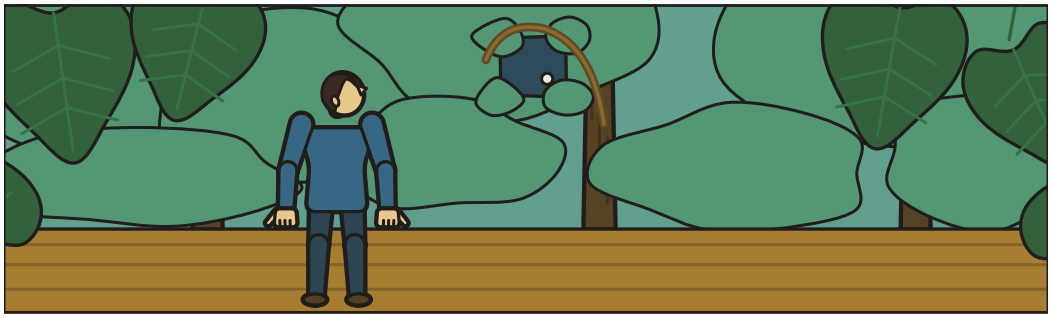
› « Rimbaud · Parcours thématique · Émancipations créatrices » : une fiche cite les vers 9 et 10 de « Roman » et lit le chiffon comme un ciel rapproché d'une petite étoffe.
dossiers/rimbaud/parcours/parcours-thematique



Sur un fond de nuit, un baiser aux deux ailettes claires palpite à la bouche d'un profil, comme une petite bête.



Un lambeau d'azur sombre, piqué d'une étoile blanche, pend entre le pouce et l'index d'une main.



Une silhouette arrêtée sous les tilleuls regarde, entre les branches, un tout petit chiffon d'azur piqué d'une étoile.

CE QUE LE PASSAGE NE PERMET PAS DE CONCLURE

ON peut dire que ces quatre vers fabriquent un ciel domestique par la taille, le tissu et le cadre, et que l'accord au féminin écarte le chiffon pour ce qui se fond. On ne peut pas dire pourtant que le promeneur regarde en haut : aucun mot ne précise sa posture, et seuls « azur », « étoile » et « branche » permettent d'imaginer le haut. On ne peut pas dire non plus que « mauvaise étoile » annonce l'échec amoureux des parties suivantes : l'expression signifie, dans l'usage, un mauvais sort, mais le poème la loge dans un détail de décor, et rien n'indique qu'elle soit une prédiction. On ne peut pas dire que le fragment ait une taille : « tout petit » est une impression, et le texte ne dit pas petit par rapport à quoi, ni vu d'où. On ne peut pas dire que la vision soit exacte : « On divague » (v. 15) vient aussitôt, et le texte ne sépare pas ce qui est vu de ce qui est rêvé. On ne peut pas trancher, sur ces seuls vers, entre tendresse et moquerie : la petitesse rapproche le ciel par affection comme elle le rapetisse par jeu. Enfin ce huitain ne prouve rien sur les autres poèmes du recueil : il montre une façon de faire, non une règle de Rimbaud ni un programme.

› « Sources, variantes et limites » : la page distingue le texte, le fait matériel, la variante établie, l'hypothèse critique et la lecture pédagogique.
dossiers/rimbaud/sources

SUR LE SITE

› « La fugue suffit-elle à définir la liberté du jeune poète ? » : un paragraphe, « la sortie du soir », lit la promenade de « Roman » sous les tilleuls, avec l'azur sombre et l'étoile.
dossiers/rimbaud/dissertations/sujet-2

› « Rimbaud · Parcours thématique · Émancipations créatrices » : une fiche cite les vers 9 et 10 de « Roman » et lit le chiffon comme un ciel rapproché d'une petite étoffe.
dossiers/rimbaud/parcours/parcours-thematique

› « Sources, variantes et limites » : la page distingue le texte, le fait matériel, la variante établie, l'hypothèse critique et la lecture pédagogique.
dossiers/rimbaud/sources

LE DOSSIER

Dans *Sensation*, le bleu quitte le ciel pour colorer les soirs

Un poème tout au futur n'a rien devant les yeux : le marcheur promet de sentir l'herbe, le vent et l'amour, et ne promet de voir ni ciel ni étoile. Le bleu reste pourtant dans le texte, mais attaché au temps.

LE poème ne compte que huit vers, et le mot *ciel* n'y paraît pas. Ni étoile, ni soleil, ni lune. Dans un poème de marche au soir d'été, on attendrait pourtant le *ciel* : un couchant, de premiers astres, une voûte. Le seul mot de couleur est « bleus » (v. 1), et il ne qualifie pas un espace : « Par les soirs bleus d'été ». Le bleu est passé du *ciel* au temps.

Sensation sert ici de témoin. Que reste-t-il du regard dans un poème qui annonce une marche sans rien promettre à voir ? La réponse tient à cinq constats : le temps des verbes, l'ordre du corps, le choix des sens, la distance, la place du bleu.

Le temps d'abord. Tous les verbes conjugués sont au futur : « j'irai », « sentirai », « laisserai », « parlerai », « penserai », « montera », « irai ». Sept futurs, pas un présent. Or voir demande un objet devant soi, et une promesse n'en a pas encore : le marcheur ne peut pas décrire ce qu'il n'a pas rencontré. Le poème n'a rien sous les yeux, et aucun regard n'y est mis en scène.

Ensuite, le corps. Le poème nomme les pieds, la tête, l'âme, dans cet ordre : « la fraîcheur à mes pieds » (v. 3), puis « Je laisserai le vent baigner ma tête nue », puis « l'amour infini me montera dans l'âme ». Le marcheur se lit de bas en haut, et chaque étage reçoit quelque chose : une fraîcheur, un vent, un amour. Aucun ne reçoit une image. La tête est exposée, non tournée vers quelque chose : « laisserai » met le marcheur en position d'accueil. Au vers 6, le sujet grammatical n'est même plus lui : « l'amour infini me montera » le place en destinataire, et ce qui monte ne se regarde pas, il arrive.

Les choses du paysage ne manquent pas : sentiers, blés, herbe, vent. Mais chacune entre par un autre sens que la vue : les sentiers par la marche, les blés par leur piquant, l'herbe par la plante des pieds, le vent par la peau. Un peintre n'aurait presque rien à peindre ; un corps aurait tout à éprouver.

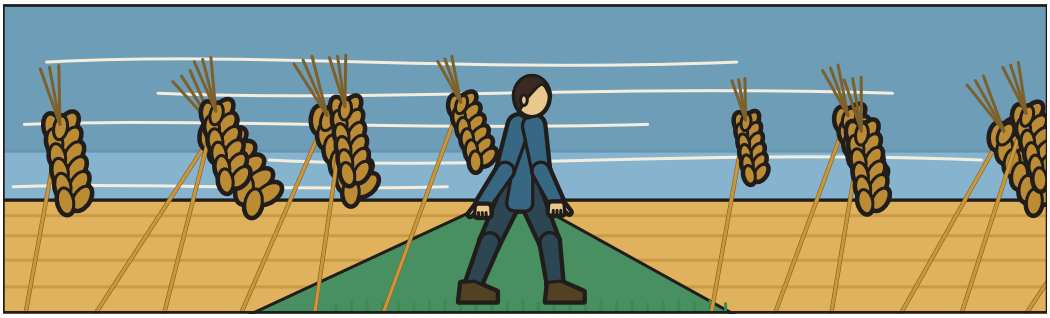
Même le lointain n'est pas vu. Quand on attend un horizon, le poème donne une direction : « bien loin » est une distance à parcourir, jamais un paysage découvert, et le dernier mot du monde extérieur est « Nature », avec une majuscule, comme un lieu où l'on passe plus que comme un spectacle. Le seul visage possible du poème vient d'une comparaison : « heureux comme avec une femme ».

Enfin, le bleu. Rimbaud l'accroche aux « soirs », au pluriel : il devient une qualité du moment, répétable, et non un point de l'espace. Rien n'invite à chercher où le voir ; il enveloppe le marcheur, comme le vent.

On peut mesurer l'écart avec une autre façon de faire. Dans *Roman*, un poème de la même année, le promeneur aperçoit « un tout petit chiffon » qu'il dit « D'azur sombre » : le *ciel* est réduit, encadré, mis sous les yeux. Ici, rien de tel : ni cadre, ni verbe de vue. Là, le *ciel* se voit en petit ; ici, ce qui est en haut se sent en grand.

› « Explication linéaire 2 : Sensation » : l'explication du poème en trois temps, du départ au futur jusqu'à l'amour qui monte. dossiers/rimbaud/commentaires/texte-2

› « Commentaire enluminé · Sensation » : neuf prises pour suivre le texte du poème, ses citations, ses procédés et leur interprétation. dossiers/rimbaud/commentaires/animation-commentaire-2

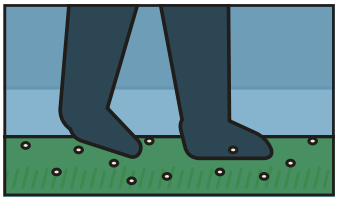


Un marcheur tête nue suit un sentier d'herbe entre les blés, par un soir bleu, le vent passant sur sa tête.

JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER ?

ON peut dire que *Sensation* ne met rien sous les yeux et attache le bleu aux soirs plutôt qu'au *ciel*. On ne peut pas dire que le poème interdit de regarder : ses deux négations portent sur la parole et sur la pensée, « Je ne parlerai pas, je ne penserai rien » (v. 5), non sur la vue ; le silence du texte n'est pas une défense. On ne peut pas dire non plus que le *ciel* soit absent de la scène : un soir n'est bleu que par la lumière du *ciel*, et le poème le laisse sous-entendu. Il serait faux aussi de dire que Rimbaud évite le *ciel* en 1870 : *ciel* ou *cieux* revient seize fois, dans huit des vingt-deux poèmes. La majuscule de « Nature » ne fait pas non plus un personnage : elle la hausse au-dessus d'un décor, sans lui donner ni voix ni visage. Cette absence du *ciel* est un fait de texte, non une intention prouvée ; le poème ne corrige pas *Roman* et n'en est pas l'évolution : il est daté de mars 1870, *Roman* du 29 septembre, et deux dates ne dessinent pas une courbe. Reste que la marche n'a pas eu lieu et que le marcheur n'est pas dit pieds nus : la fraîcheur lui vient « à mes pieds », rien de plus ; tout est promis, et le texte nomme nue la tête, non les pieds.

› « Les grilles de Mazas » : la page lit les deux négations de « Sensation », qui portent sur la parole et sur la pensée, comme deux grilles.
dossiers/rimbaud/grammaire/la-negation/index



Le bas des jambes d'un marcheur foule l'herbe menue, piquetée de gouttes claires, sous un bleu de soir.



Une main effleure du plat les têtes barbues de quatre épis de blé, sous un ciel de soir.

SUR LE SITE

› « Explication linéaire 2 : Sensation » : l'explication du poème en trois temps, du départ au futur jusqu'à l'amour qui monte.
dossiers/rimbaud/commentaires/texte-2

› « Commentaire enluminé · Sensation » : neuf prises pour suivre le texte du poème, ses citations, ses procédés et leur interprétation.
dossiers/rimbaud/commentaires/animation-commentaire-2

› « Les grilles de Mazas » : la page lit les deux négations de « Sensation », qui portent sur la parole et sur la pensée, comme deux grilles.
dossiers/rimbaud/grammaire/la-negation/index

LES REPÈRES

Un procédé nomme une forme, un thème nomme un contenu.

Le test tient en une phrase à compléter.



Zilia tend les deux mains ouvertes vers deux hommes de dos, près d'une porte sous laquelle passe un rai de lumière.

Une négation, une comparaison, un présent de vérité générale : des formes.

« Trois cases, jamais mélangées. »

Le nom du procédé ne contient jamais l'effet.

Presque tout peut devenir procédé, pourvu qu'on en nomme la forme.

› *« La méthode : tous les exercices du bac de français » : les pages de méthode du site, exercice par exercice, à l'écrit comme à l'oral, dont l'explication linéaire.* methode/index

LA MARCHE À SUIVRE

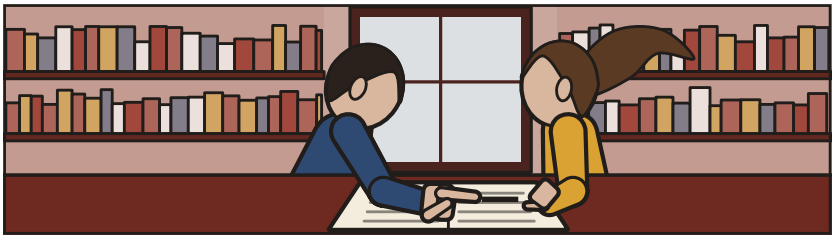
Quatre gestes, au brouillon, pour chaque procédé retenu. ① Écrire la formule à analyser, puis se poser la question : *comment est-ce dit ?* Si la réponse est *de quoi ça parle*, on est du côté du thème. ② Compléter la phrase du test et vérifier que le blanc reçoit une forme. ③ Ouvrir trois cases séparées : le procédé, l'effet, l'interprétation, chacune avec sa question. ④ Relire le nom du procédé en cherchant un mot d'effet (*pathétique*, *comique*, *émouvant*) : s'il y en a un, il passe dans la case voisine, celle de l'effet.

› *« L'explication linéaire : la méthode pas à pas pour l'oral » : la préparation geste après geste, du balayage des procédés à la micro-analyse en trois temps.* methode/l-explication-lineaire

LA QUESTION

Dans la case du procédé, on n'écrit qu'une forme : comment éviter d'y glisser un thème ?

Un procédé nomme une manière de dire ; un thème nomme ce dont on parle. La page de méthode de l'oral donne un test d'une phrase pour les distinguer, puis une règle très simple pour tenir l'effet à l'écart du nom du procédé.



Au CDI, une élève pose l'index sur un mot du livre ouvert pendant que sa camarade secoue la tête, devant les rayonnages.

Devant un passage, un mot saute aux yeux : *l'amour*, *la mort*, *l'honneur*. On peut poser le doigt dessus, il est bien dans le texte, et la copie le range parmi les procédés. Elle n'a pourtant rien analysé : elle a redit de quoi le texte parle. Comment savoir, avant d'écrire, si l'on nomme une manière de dire ou seulement un sujet ? La page de l'oral répond par un test qui tient en une phrase.

L'exemple, avant et après. Dans un commentaire de la première lettre de Zilia, quand la Péruvienne enlevée s'interroge sur ses ravisseurs :

Avant. *Zilia emploie une interrogation pathétique, sur le thème de la cruauté : « Quel est le peuple assez féroce pour n'être point ému aux signes de la douleur ? » (lettre 1, § 6).*

La citation est exacte, la référence aussi. Mais la case du procédé contient deux erreurs : *pathétique* est un effet entré dans le nom, *la cruauté* un thème que l'on ne remplit qu'avec lui-même.

Après. *Zilia pose une interrogation oratoire : « Quel est le peuple assez féroce pour n'être point ému aux signes de la douleur ? ». La question n'attend pas de réponse, puisque la seule possible est personne. L'effet est pathétique : le lecteur est pris à témoin d'une souffrance que rien n'apaise. Zilia range ainsi ses ravisseurs hors de l'humanité commune.*

Mêmes mots cités, même passage : ce qui a changé, c'est le rangement, la forme dans sa case, l'effet dans la sienne.

› *« L'explication linéaire : la méthode pas à pas pour l'oral » : le test qui sépare la forme du thème, la micro-analyse en trois gestes (montrer, produire, signifier), puis la règle qui garde l'effet hors du nom du procédé, et la manière de dire l'analyse à voix haute le jour de l'oral.* methode/l-explication-lineaire

› *« Françoise de Graffigny · Lettres d'une Péruvienne · Texte intégral » : le texte de l'édition de 1752, où se lit la lettre 1, avec ses paragraphes numérotés, dont le paragraphe 6 cité en exemple.* dossiers/graffigny/texte/lettres-d-une-peruvienne-texte-integral

LA LIMITE

On peut dire qu'un thème n'est pas un procédé et que le nom du procédé ne contient pas l'effet. **On ne peut pas dire** que le thème soit chassé de l'explication : « presque tout peut devenir un procédé, dès que tu en nommes la forme et que tu montres son effet ». Le choix d'un temps, d'une ponctuation, d'un ordre de mots est déjà une manière de dire. Restent seuls hors du champ « le thème nu, l'effet, et l'interprétation déguisée en forme ».

La page ne dit pas non plus combien de procédés relever. Elle demande de garder, par mouvement, « les deux ou trois procédés les plus parlants », et prévient : « Un procédé vrai, même seul, vaut mieux que deux dont l'un est fabriqué. » Le test dit ce qu'on a le droit de nommer, jamais combien.

› *« L'explication linéaire : la méthode pas à pas pour l'oral » : la phrase sur le fond, où la page admet que presque tout peut devenir un procédé, et le paragraphe sur les procédés à garder par mouvement.* methode/l-explication-lineaire

LE GESTE

La page de l'explication linéaire pose le partage en une phrase : « un procédé nomme une manière de dire (une forme) ; un thème nomme ce dont on parle (un contenu) ». Elle en tire un test, une phrase à compléter : « le texte dit cela au moyen de… ».

① Le blanc reçoit une forme. Une négation, une comparaison, un présent de vérité générale : ce sont les exemples de la page. On tient alors un procédé.

② Le blanc ne reçoit que le sujet. *Le texte dit la cruauté au moyen de la cruauté* : on n'a trouvé qu'un thème. Il reste à chercher la forme qui le porte.

③ L'effet reste hors du nom. La règle est écrite en toutes lettres : « Ne mets jamais l'effet dans le nom du procédé. » Le nom du procédé « dit comment le texte est fait ; l'effet dit ce que ça produit ; l'interprétation dit ce que ça veut dire ». Au procédé la question *comment ?*, à l'effet *qu'est-ce que cela produit ?*, à l'interprétation *qu'est-ce que cela veut dire ?*

› *« L'explication linéaire : la méthode pas à pas pour l'oral » : la section sur forme et contenu, avec la phrase à compléter qui sépare le procédé du thème, puis la règle qui garde l'effet hors du nom du procédé.* methode/l-explication-lineaire

LA QUESTION

La question de grammaire à l'oral : que demande-t-elle ?

Deux points, une courte phrase du texte expliqué, une consigne écrite remise au tirage : la question de grammaire tient en peu de place. Chaque fait de cette page vient d'un texte officiel ou d'un guide, tels que le site les cite.

CE QUE CES PAGES NE DISENT PAS

On peut dire ce que chaque page contient, l'une après l'autre. **On ne peut pas dire** le reste. Aucune page ne donne la forme exacte d'une consigne : nous n'en imprimons aucune. Les précisions d'Éduscol datent d'avril 2022, d'avant la note de septembre 2026 ; la page les dit « toujours proposées dans ses ressources en vigueur », et nous n'avons pas pu comparer ce guide aux termes de la note. Les deux minutes sont le maximum de ce guide, non un chiffre du Bulletin officiel. L'accueil de la méthode range les leçons de grammaire dans la seconde partie de l'oral, la page citée ici dans la première : nous suivons celle-ci, qui cite le Bulletin officiel. Enfin, ni le programme ni la définition de l'épreuve ne prescrivent ni les seize exercices du site ni les cadres à gagner : « La réussite du jeu ne vaut pas une note d'examen. »

› *« La méthode : tous les exercices du bac de français » : la liste des pages de méthode, où les leçons de grammaire sont rangées à l'oral, avec leur présentation en une ligne.* methode/index



Dans un hall d'examen, une main sortie d'une porte entrouverte tend une enveloppe à un candidat de dos.

La question de grammaire tient en une ligne dans la définition de l'épreuve que cite le site : « l'analyse syntaxique d'une courte phrase ou d'une partie de phrase ». Rien dans cette ligne ne parle de style, de commentaire ou d'effet. La page du site la complète par trois sources : le programme de première, la note de service de septembre 2026 et un guide d'Éduscol. Que contient exactement cette définition, que précise le guide, et qu'est-ce qu'aucune page ne fixe ?

Ce qu'on demande. Le site la décrit ainsi : « Dans les deux voies, la question est notée sur 2 points. Elle est donnée par écrit au moment du tirage et porte sur un passage de l'extrait que tu expliques. » La définition qu'il cite est celle de la note de service de septembre 2026, parue au Bulletin officiel spécial du 17 septembre 2026, applicable à l'année 2026-2027 pour les épreuves de la session 2028.

Le guide d'Éduscol, que la page résume, précise la forme de la réponse : elle « doit rester brève et syntaxique, sans développement stylistique ». Quant à la consigne, elle « peut demander une analyse, une transformation justifiée, ou les deux ». La page ajoute que les notions travaillées dès la seconde peuvent être mobilisées et que, pour les verbes, le guide rattache la question à l'étude de la subordination.

Trois choses sont posées : un passage de ton extrait, une consigne écrite, une réponse courte qui ne sort pas de la syntaxe. La question ne porte pas sur un texte nouveau : elle prend appui sur l'extrait que le candidat explique.

Les points et le temps. La page donne le barème en une ligne, déjà citée : deux points, dans les deux voies. Le temps vient de deux sources distinctes, que la page cite l'une après l'autre : « Le guide Éduscol indique un maximum de deux minutes pour cette question ; le BO fixe à douze minutes l'ensemble de la première partie de l'oral. » Le guide parle de la question, le Bulletin officiel de la première partie tout entière : l'un borne le geste, l'autre le cadre.

La page met les deux chiffres côte à côte et ne calcule rien. Elle ne dit pas ce qu'il reste de ces douze minutes pour le reste de la première partie, ni comment se partagent les deux points, ni si les deux minutes se prennent sur les douze.

› *« La route des dix haltes · Françoise de Graffigny · Le bac par Patrick » : les deux minutes du guide d'Éduscol et les douze minutes de la première partie de l'oral, côte à côte.* dossiers/graffigny/exercices-de-grammaire/index

COMMENT S'Y PRÉPARER

Le site ne prescrit aucune méthode propre à la question ; il renvoie au programme. Celui de première, dont la page cite le Bulletin officiel du 22 janvier 2019 modifié en 2020, « approfondit les notions commencées dès la seconde » : accords, valeurs des verbes et concordance des temps, liens dans la phrase complexe, propositions relatives. Il dit aussi comment la langue s'étudie : l'enseignement associe les connaissances à l'analyse d'énoncés et aux manipulations, « remplacer, déplacer, supprimer, ajouter ou transformer ». Le dernier de ces gestes porte le même nom que la transformation que la consigne peut demander. S'exercer sur une phrase courte avec ces cinq gestes, c'est travailler avec les mots mêmes des textes officiels. La page renvoie à la partie « Étude de la langue », pages 3 à 6 du programme.

› *« La route des dix haltes · Étienne de La Boétie · Le bac par Patrick » : le programme d'étude de la langue, ses trois objets de première et les manipulations à travailler.* dossiers/la-boetie/exercices-de-grammaire/index

LES REPÈRES

Deux points, dans les deux voies.

Une courte phrase, ou une partie de phrase, prise dans l'extrait que le candidat explique.



Sur le perron d'un lycée, un élève assis tient dans sa paume ouverte un minuteur de cuisine.

Une consigne écrite, remise au tirage.

Une réponse brève et syntaxique, sans développement stylistique.

Une analyse, une transformation justifiée, ou les deux.

Deux minutes au plus selon le guide ; douze minutes pour toute la première partie selon le Bulletin officiel : deux sources, deux chiffres.

Un guide daté d'avril 2022, une note de service de septembre 2026 : deux dates à ne pas confondre.

› *« La route des dix haltes · Françoise de Graffigny · Le bac par Patrick » : la question de grammaire en quelques lignes, du texte officiel au guide d'Éduscol.* dossiers/graffigny/exercices-de-grammaire/index

LES MOTS DU PROGRAMME

Le programme de première étudie trois objets, dans ses propres mots. Les subordonnées circonstancielles : « cause, conséquence, but, condition et concession », avec « leurs constructions et les autres moyens d'exprimer ces relations ». L'interrogation : « formes directes et indirectes, construction de la question, nature et fonction des mots interrogatifs ». La négation : « constructions, portée et moyens grammaticaux ou lexicaux ». Ce sont les termes du programme, non ceux de la question d'examen : la page ne dit pas que la question en tombera, et les mots de la consigne, *analyse* et *transformation justifiée*, viennent du guide.

› *« La route des dix haltes · Étienne de La Boétie · Le bac par Patrick » : les subordonnées circonstancielles, l'interrogation et la négation, dans les mots du programme.* dossiers/la-boetie/exercices-de-grammaire/index

REPÈRES

Point de vue limité
le récit ne montre que ce qu'on peut voir de la chaussée. Le lecteur n'entre jamais dans la chambre : il en sait autant que Laurent, et pas davantage.

Verbes de perception
« vit », puis « crut distinguer » : chaque verbe fixe un degré de certitude. Ici le degré baisse, puis disparaît dans « comprit ».

Passé simple et imparfait
« resta », « se montra », « se ferma » font avancer la scène par gestes brefs ; « donnait » et « ajoutaient », à l'imparfait, installaient la peur comme un état qui dure.



Au coin d'une rue, Thérèse regarde passer un sergent de ville.

Verbe pronominal
« se montra », « se ferma » : le sujet semble agir seul. La fenêtre se ferme sans que le texte nomme quelqu'un pour la fermer.

Guetter
attendre en observant, sans se montrer. Le verbe ouvre l'épisode : Laurent n'agit pas, il épie, et le passage finit sur un regard, non sur un acte.

Maison meublée
logement loué tout équipé, à la nuit ou au mois. Le narrateur ne la décrit pas ; Laurent n'a pas besoin de la voir de l'intérieur pour conclure.

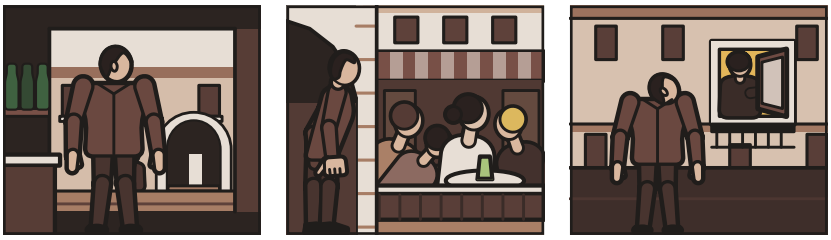
Phrase brève
« Laurent comprit. » Trois mots, un verbe sans complément. La phrase ferme le paragraphe et rend sa place au lecteur : à lui de chercher ce qu'elle contient.

› *« Grammaire transversale » : trente analyses de constructions, de temps, de négation et de subordination, reliées à des phrases du roman.*
dossiers/zola/grammaire/index

L'ESSENTIEL

Devant une fenêtre qui se ferme, Laurent comprend ce qu'il n'a pas vu

Laurent suit sa femme jusqu'à une maison meublée, s'arrête au milieu de la chaussée et regarde en haut. Il aperçoit une fenêtre, croit distinguer des mains, entend un claquement : cela lui suffit pour comprendre, et pour s'en aller soulagé. Le passage montre ce qu'un regard rapporte de la rue, et ce que l'esprit fournit en plus.



Chez le marchand de vin, Laurent guette le passage. Sous un porche, il voit Thérèse attablée au café. Dans la rue, il lève les yeux : la fenêtre se ferme.

UN matin, Laurent ne monte pas à son atelier. Posté chez un marchand de vin, il « guettait Thérèse » (ch. 31, § 1). Il la suit dans le quartier, la voit s'attabler à la terrasse d'un café avec un jeune homme blond, puis entrer avec lui dans une maison meublée de la rue Saint-André-des-Arcs. Sa filature s'arrête, et la phrase à lire commence : « Il resta au milieu de la chaussée, les yeux levés, regardant la façade de la maison. »

Ce que le regard rapporte est mince, et le texte le dit par degrés. D'abord un fait net : Laurent « les vit entrer ». Puis une apparition : « Sa femme se montra un instant à une fenêtre ouverte du second étage. » Le verbe et le complément « un instant » font d'elle une silhouette, dont ni le visage ni le geste ne sont décrits. Vient enfin le détail décisif, et le narrateur en réserve la certitude : « Puis il crut distinguer les mains du jeune homme blond qui se glissaient autour de la taille de Thérèse. » Il n'écrit pas *il vit*. Du second étage à la chaussée, ces mains sont ce qu'un homme déjà persuadé peut y reconnaître.

Le dernier événement échappe à la vue : « La fenêtre se ferma avec un bruit sec. » La phrase ne nomme personne qui la ferme. Au moment où le regard n'a plus rien à saisir, l'oreille prend le relais et donne à la scène sa fin. La conclusion suit, en trois mots : « Laurent comprit. » Le verbe n'a pas de complément. Le texte ne dit pas ce que Laurent comprend ; il dit seulement qu'il n'attend pas : « Sans attendre davantage, il s'en alla tranquillement, rassuré, heureux. »

Un peu plus haut, dans le même chapitre, la peur lisait la même femme à l'envers : Laurent se disait que « sa femme allait sûrement le livrer », et « les moindres mouvements de la jeune femme ajoutaient à sa certitude ». Il lit maintenant une fenêtre qui se ferme comme la preuve du contraire. Ce n'est pas ce qu'il voit qui a changé ; c'est ce qu'il a besoin de trouver. Dans les deux cas, la conviction arrive avant le détail qui doit l'établir.

› *« Thérèse Raquin · texte intégral » : le roman en trente-deux chapitres, à lire dans sa continuité, avec un sommaire par chapitre.* dossiers/zola/texte/therese-raquin-texte-integral

LA PREUVE

La preuve tient dans l'écart entre deux verbes. Le narrateur met une réserve dans la vue : « il crut distinguer ». Il n'en met aucune dans la conclusion : « Laurent comprit. » Remplaçons « crut distinguer » par *vit* : les mains deviennent un fait et Laurent un témoin. Donnons un complément à « comprit », *qu'elle le trompait* par exemple : le narrateur prendrait parti ; il s'en abstient et laisse le verbe nu. Retirons enfin « avec un bruit sec » : le passage s'achève sur des mains peut-être vues. Le claquement donne à Laurent de quoi s'arrêter. C'est le seul son qui vienne de la maison : à la terrasse du café, le texte écrit « Les gros mots, les rires gras arrivaient jusqu'à Laurent » ; ici, aucune parole ne lui parvient, et le lecteur non plus.

› *« Atelier 2 · La vitre sépare » : une animation en neuf états, qui part de l'idée que voir à travers les carreaux n'est jamais accéder directement aux êtres.*
dossiers/zola/ateliers/animation-parcours-2

LE GESTE

Le geste à retenir : souligner d'abord les verbes de perception

DEVANT un personnage qui regarde, relevez les verbes de perception, avec leur temps, et rangez-les du plus sûr au plus fragile : voir, apercevoir, distinguer, croire distinguer. Puis demandez ce que le personnage ajoute à ce qu'il perçoit. Ici, il ajoute presque tout. Dans une copie, nommez le verbe, citez-le, et dites ce qu'il autorise : « crut distinguer » autorise un doute, « comprit » n'en autorise plus.

On peut dire que la scène donne très peu à voir (une silhouette, des mains qu'il croit distinguer, un bruit) et que Laurent en tire une certitude entière. On ne peut pas dire que le narrateur le dément : plus loin, il écrit lui-même que Laurent « remerciait presque sa femme d'être allée chez un amant ». Le passage prouve comment une conviction se fabrique ; il ne prouve pas que cette conviction soit fausse.

› *« Construire un commentaire » : six temps, de situer à relier, dont le quatrième nomme la relation entre mots, phrases, regard et geste avant l'étiquette de procédé.* dossiers/zola/methode/construire-un-commentaire

L'ESSENTIEL

Au programme de votre enfant : une sieste en clairière, un talon levé au-dessus d'un dormeur

À Saint-Ouen, un dimanche d'automne : un mari dort, sa femme regarde en l'air, son ami lève le talon.

POUR SITUER

Thérèse Raquin paraît en 1867 et figure au programme national de la voie technologique. Zola y raconte une famille de petits commerçants du passage du Pont-Neuf, à Paris : madame Raquin, son fils Camille, et Thérèse, confiée enfant à sa tante, puis mariée à son cousin selon le vœu de celle-ci. Laurent, camarade de Camille, devient l'amant de Thérèse. Cette promenade précède de peu le crime : plus tard dans la même journée, sur la Seine, Laurent jette Camille à l'eau. Le roman s'intéresse surtout à ce que deviennent ensuite les coupables. Il est sombre : un adultère, un meurtre, puis ses suites. La scène lue ici est l'une des moins violentes du chapitre, parce que la violence y reste suspendue. Elle se comprend sans avoir lu le livre.

› *« Présenter le roman » : six repères pour situer l'édition de 1868, le programme physiologique et la construction spatiale du livre.*
dossiers/zola/presentation/index



Camille dort ; Laurent baise la bottine de Thérèse. Adossé à un arbre, il la voit regarder en l'air. Il lève le talon au-dessus de Camille endormi.

THÉRÈSE, mariée à son cousin Camille, petit employé maladif, est la maîtresse de Laurent, l'ami de la famille. Un dimanche d'automne, les trois partent pour Saint-Ouen. Ils gagnent une île et s'enfoncent dans un taillis où les branches descendent jusque sur le front des promeneurs, qui ont « pour tout horizon la voûte cuivrée des feuillages mourants » (ch. 11, § 9). Camille bavarde de son bureau, raconte des histoires niaises, puis s'endort, après avoir « posé son chapeau sur ses yeux ». Thérèse, les paupières closes, feint de sommeiller. Laurent rampe vers elle et baise sa bottine et sa cheville, lui qui « vivait dans une chasteté pleine de colère ». Il la croit endormie.

Il se lève, s'appuie contre un arbre et voit ce qu'il n'attendait pas : « Alors il vit la jeune femme qui regardait en l'air avec de grands yeux ouverts et luisants. » Elle ne tourne pas les yeux vers lui. Ces yeux fixes « semblaient un abîme sombre où l'on ne voyait que de la nuit ». Le narrateur ne dit pas ce qu'elle contemple sous les feuilles ; il écrit seulement : « Thérèse songeait. » Le lecteur reste comme Laurent : il voit un visage tourné vers le haut et ne sait pas ce qui s'y lit. Laurent voudrait « fermer d'un baiser ces grands yeux ouverts ». Mais tout près, Camille ronfle, la bouche tordue par le sommeil, et Laurent le juge « exaspérant et ignoble ».

« Laurent, qui le regardait, leva le talon, d'un mouvement brusque. » Il allait lui écraser la face. Thérèse retient un cri, pâlit, ferme elle-même ces yeux ouverts et tourne la tête, « comme pour éviter les éclaboussures de sang ». Laurent reste quelques secondes le pied en l'air, puis le replie : ce serait « un assassinat d'imbécile », qui lui mettrait « la police sur les bras ». Il s'éloigne, revient, et réveille Camille en lui chatouillant le nez avec une paille. Camille « trouva la plaisanterie excellente ».

› *« Thérèse Raquin en trois minutes » : le roman raconté en huit moments, de la mercerie du passage à l'issue finale ; le résumé révèle la fin.* dossiers/zola/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

LA LIMITE

Ce que la scène laisse ouvert

ON peut dire que Thérèse ignore encore le projet de Laurent. Le texte l'écrit : « Elle ignorait les projets de Laurent » (ch. 11, § 25). On ne peut pas dire qu'elle consent au meurtre, ni qu'elle s'y oppose. Devant le talon levé, le récit ne rapporte que des signes du corps : un cri retenu, une pâleur, des yeux fermés, une tête détournée. Chacun peut se lire comme de l'effroi, comme un refus de voir, ou comme les deux, sans que le texte tranche. Reste une question à poser en famille : que sait-on de quelqu'un qui ne regarde pas ? Le livre ne répond pas ; il prépare seulement la suite de la journée. Pour votre enfant, l'exercice consiste à séparer ce que le texte écrit de ce que l'on imagine à sa place. À table, proposez-lui d'écrire deux phrases : l'une sur ce que Thérèse fait, l'autre sur ce qu'elle pense. La première sera dans le texte ; la seconde sera la sienne.

› *« Atelier 2 · La vitre sépare » : l'atelier animé, où la géométrie est remplacée à chaque étape pour représenter une opération précise du roman.*
dossiers/zola/ateliers/animation-parcours-2

À TABLE

Que fait Camille pendant que tout se joue ? Il dort, le chapeau sur les yeux : il est dans la scène, et n'y voit rien. Qu'est-ce que cela change à ce qu'on ressent pour lui ? Est-il plus à plaindre ou plus ridicule ?

Pourquoi Thérèse regarde-t-elle en l'air ? Le texte ne le dit pas : il écrit qu'elle « songeait ». Demandez à votre enfant ce qu'il imagine, et ce qui, dans le texte, le lui permet.

Que voit Laurent quand il se lève ? Des yeux grands ouverts, fixes, qui ne se tournent pas vers lui : il n'est pas regardé, et ce regard n'est pas pour lui.



Laurent éveille Camille en lui chatouillant le nez avec une paille.

Pourquoi ne frappe-t-il pas ? Ce serait « un assassinat d'imbécile » : il craint la police, non le remords. Qu'en pense votre enfant ?

Que fait Thérèse quand le talon se lève ? Elle retient un cri, pâlit, ferme les yeux. Peut-on en conclure qu'elle veut sauver Camille, ou seulement qu'elle ne veut pas voir ?

Pourquoi la promenade continue-t-elle comme si de rien n'était ? Camille s'éveille et rit : personne ne lui dit ce qui vient d'arriver, et lui-même trouve la farce excellente.

Que sait-on de quelqu'un qui ferme les yeux ? Ce que son corps montre, pas ce qu'il pense : le texte donne l'un et se tait sur l'autre.

› *« La banque de questions » : trente relances sur des phrases du roman, à lire selon son profil, lycéen, parent ou autre visiteur.*
dossiers/zola/banque/banque-de-questions

L'ENQUÊTE

Laurent cherche un plan de meurtre dans un carré d'étoiles et n'y trouve rien

Dans la nuit où il rêve le meurtre de Camille, Laurent interroge un morceau de ciel. Le texte lui prête une attente et donne la réponse en quatre mots ; le reste de la page dit d'où viennent, à la place, ses décisions.

THÉRÈSE vient de quitter la mansarde de Laurent. Il se couche dans des draps encore tièdes, au milieu des odeurs qu'elle a laissées. « Il ne ferma pas la fenêtre. Couché sur le dos, les bras nus, les mains ouvertes, cherchant la fraîcheur, il songea, en regardant le carré d'un bleu sombre que le châssis taillait dans le ciel. » (ch. 9, § 48) La question de cette page est simple : que demande-t-il à ce carré, que reçoit-il, et sur quoi la suite du texte fait-elle reposer sa décision ?

Le premier regard n'a rien d'une enquête. Laurent étouffe, il cherche la fraîcheur, et ce qu'il voit est découpé : le ciel n'est qu'un « carré », taillé par un « châssis », comme une pièce de tissu. Il pense en regardant, il ne regarde pas pour penser. Le texte enchaîne sur ce qu'il pense : « Jusqu'au jour, la même idée tourna dans sa tête. » (ch. 9, § 49)

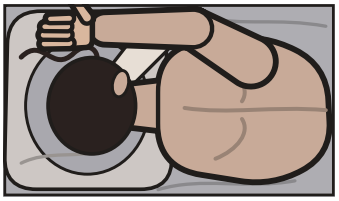
Cette idée se traite comme un dossier. Laurent « étudiait le meurtre », « dressait des embûches, calculait les mauvaises chances, étalait les avantages qu'il aurait à être assassin ». Les verbes sont ceux d'un employé qui tient ses comptes, et les arguments aussi. Son père, le paysan de Jeufosse, ne se décide pas à mourir ; il lui faudrait peut-être rester dix ans employé. « Au contraire, Camille mort, il épousait Thérèse, il héritait de madame Raquin, il donnait sa démission et flânait au soleil. » Il examine même l'autre solution : l'enlever, mais « ils seraient morts de faim tous deux ». Reste la comparaison des risques : « Il risquait moins en tuant le mari ; il ne soulevait aucun scandale, il poussait seulement un homme pour se mettre à sa place. » Le narrateur ajoute que sa nature avait déjà conclu : « Sa prudence native lui conseillait même cet expédient rapide. »

Dans l'ordre du récit, le second regard vient après ce raisonnement. Laurent se retourne d'un bond, « les yeux grands ouverts, recevant en plein visage les souffles froids de la fenêtre », et il « cherchait dans les étoiles, dans le carré bleuâtre de ciel, un conseil de meurtre, un plan d'assassinat ». Les deux compléments, mis en apposition, disent ce qu'il attend : un avis et un mode d'emploi. Le verbe « conseillait » avait servi, à la fin du paragraphe précédent, pour sa prudence. Le ciel est interrogé après la réponse.

La suite tient en quatre mots : « Il ne trouva rien. » Le narrateur ne prête au ciel aucune intention ; il constate une absence. Puis il dresse la liste des exigences que Laurent s'était fixées : « il ne voulait ni du poignard ni du poison », il lui fallait « une simple disparition », car « tout son être réclamait impérieusement la prudence ». Le cahier des charges est complet avant la consultation. Il ne manque que la méthode, et la méthode n'est pas dans les étoiles.

› « *Explication 4 · Sur l'eau : du prétexte à l'ordre meurtrier* » : l'explication de la promenade en barque, qui demande comment elle convertit trois corps en dispositif de meurtre.
dossiers/zola/commentaires/texte-4

› « *Thérèse Raquin · texte intégral* » : les trente-deux chapitres du roman, où la nuit de Laurent dans sa mansarde se lit au chapitre 9. dossiers/zola/texte/therese-raquin-texte-integral



À plat ventre, Laurent enfouit sa face dans l'oreiller que Thérèse a quitté.



Dans le noir, Laurent serre le poing sur le drap, comme pour assommer Camille.



Couché sur le dos, les mains ouvertes, Laurent regarde un carré de ciel étoilé dans la fenêtre du toit.

CE QUE LA NUIT NE PERMET PAS DE CONCLURE

ON peut dire que Laurent demande un conseil au ciel et que le texte ne lui en rapporte aucun; ses raisons, elles, sont écrites. On ne peut pas dire que le narrateur se moque d'une croyance : rien n'indique que Laurent espère un signe, et le texte écrit seulement qu'il « cherchait ». On ne peut pas dire non plus que le ciel refuse : « Il ne trouva rien » constate un vide sans l'attribuer à personne. Le texte ne dit pas davantage que Laurent ne voit rien : il voit un carré de ciel, mais ne trouve pas ce qu'il y cherchait. Une seule nuit est racontée, d'ailleurs, et rien n'établit que Laurent interroge encore le ciel. Enfin la nuit ne livre pas le plan : le texte montre un homme qui sait ce qu'il refuse et ce qu'il veut, pas comment il y parviendra. Le plan n'arrive pas quand il le demande : à Saint-Ouen, après avoir regardé couler la rivière « d'un air stupide », il « venait enfin d'arrêter un plan » (ch. 11, § 18). Le texte juxtapose ; il ne dit pas que l'eau conseille mieux que les étoiles. La formule la plus sûre : dans cette scène, le regard tourné vers le ciel ne reçoit rien, et la décision tient à l'intérêt et à la peur du risque : « Il tuait afin de vivre calme et heureux. »

› « *Atelier 1 · Le lieu comprime* » : une animation en neuf états, du corridor à la chambre, où l'espace réduit les choix sans abolir la responsabilité.
dossiers/zola/ateliers/animation-parcours-1

SUR LE SITE

› « *Explication 4 · Sur l'eau : du prétexte à l'ordre meurtrier* » : l'explication de la promenade en barque, qui demande comment elle convertit trois corps en dispositif de meurtre.
dossiers/zola/commentaires/texte-4

› « *Thérèse Raquin · texte intégral* » : les trente-deux chapitres du roman, où la nuit de Laurent dans sa mansarde se lit au chapitre 9.
dossiers/zola/texte/therese-raquin-texte-integral

› « *Atelier 1 · Le lieu comprime* » : une animation en neuf états, du corridor à la chambre, où l'espace réduit les choix sans abolir la responsabilité.
dossiers/zola/ateliers/animation-parcours-1

LE DOSSIER

Entre lucarne et muraille, le ciel de Laurent et de Thérèse n'arrive qu'en morceaux

Dans les chambres du roman, le ciel se voit par un cadre : une lucarne, des toits, une muraille. Le cadre est un fait de décor ; ce qu'il fait éprouver dépend de celui qui le regarde et de ce qu'il en attend.

LAURENT loge rue Saint-Victor dans un cabinet meublé « troué en haut d'une fenêtre à tabatière, qui s'entre-bâillait étroitement sur le ciel » (ch. 6, § 1). La chambre reste la même ; le ciel qu'elle donne change avec les chapitres. Après la mort de Camille, une nuit, Laurent rentre pris d'une peur d'enfant : « Il ferma la fenêtre du toit, en pensant que quelqu'un pourrait bien descendre par là. » L'ouverture sur le ciel est devenue une entrée possible. Au matin, après des heures de cauchemars, « une lueur grise et morne entrait par la fenêtre du toit qui coupait dans le ciel un carré blanchâtre couleur de cendre ».

Thérèse a, elle aussi, un ciel coupé, et elle l'aime. Dans sa chambre du passage, le narrateur écrit : « Elle finissait même par aimer la grande muraille noire qui montait devant sa fenêtre » (ch. 16, § 8). Pendant tout un été, chaque soir, elle regarde « les nappes étroites de ciel étoilé que découpaient les cheminées et les toits ». Le narrateur décrit une femme apaisée : elle se croit « petite fille, vierge sous les rideaux blancs, paisible au milieu du silence et de l'ombre ». Le texte ne lui prête aucune attente : elle regarde des heures entières, et « elle se trouvait heureuse ». Le trouble vient d'ailleurs : « Elle ne pensait à Laurent que lorsqu'un cauchemar l'éveillait en sursaut ».

Le même cadre ne produit pas la même scène. Pour Thérèse, c'est une clôture douce, presque un cloître ; le mot figure dans la description de sa chambre : « ses senteurs de cloître ». Pour Laurent, la lucarne passe d'une fenêtre d'aération à une menace, puis à une tache de cendre. La nuit du plan, il avait laissé cette fenêtre ouverte pour la fraîcheur ; la nuit des cauchemars, il la ferme. Le texte emploie des verbes de coupe pour ces deux ciels, « coupait » ici, « découpaient » là, mais il ne leur donne pas le même sens.

Quelques mois après le mariage, Laurent passe ses journées dans l'atelier qu'il a loué rue Mazarine. La pièce aux murs gris n'offre qu'une vue, « un carré désert de ciel ». Le mot « désert » dit, plus tard, ce que Laurent avait trouvé en interrogeant un carré d'étoiles : rien. Il ne cherche plus de plan ; il subit les heures. Le ciel est le même vide, avec le même cadre, mais plus personne n'interroge ce carré.

Hors des chambres, le cadre disparaît, et avec lui l'occasion de regarder. Sur la route de Saint-Ouen, le narrateur écrit : « Le soleil seul gardait sa tranquillité large » ; le ciel est ample, et le texte ne montre personne qui le regarde. Camille cause avec Laurent, Thérèse reste en arrière, « la tête penchée ». Dans cette scène, un ciel ouvert ne reçoit aucune question. C'est le cadre, la lucarne ou le mur, qui donne au regard un objet.

› « Thérèse Raquin · texte intégral » : le roman entier, avec un sommaire par chapitre, pour retrouver la lucarne du chapitre 6 et la chambre du chapitre 17. dossiers/zola/texte/therese-raquin-texte-integral

› « Parcours thématique » : dix thèmes, chacun ouvert par une relance puis par des citations exactes, du premier, « Le passage : un milieu qui enferme », au dernier, « Le couteau, le verre et le dernier regard ». dossiers/zola/parcours/parcours-thematique



Assise de dos devant sa fenêtre, Thérèse regarde la muraille noire et la bande d'étoiles au-dessus des toits.

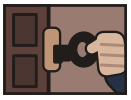
JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER ?

ON peut dire que, dans les chambres de ce roman, le ciel arrive découpé et que le narrateur varie ce que cette coupe fait éprouver : abri pour Thérèse, menace puis vide pour Laurent. On ne peut pas dire que Zola a fait du ciel coupé un symbole constant de l'enfermement : dehors, rien n'est coupé, et le texte ne dit pas que les promeneurs en souffrent. On ne peut pas dire non plus que le cadre commande les actes. La question se pose ainsi : comment un espace pèse-t-il sur les corps sans décider à leur place ? La chambre pèse ; elle ne décide pas. Aucun personnage, enfin, ne rapproche ces ciels les uns des autres : au matin, sous le carré de cendre, Laurent ne lit aucun signe, il est « exaspéré de n'avoir pas dormi » (ch. 17, § 20). Les mots du décor sont précis et techniques : fenêtre à tabatière, châssis, fenêtre du toit, cheminées, toits. Le narrateur nomme des pièces de bâtiment, pas des présages. Le rapprochement est un travail du lecteur, et il doit se présenter comme tel. Reste une lecture prudente : dans ce roman, un ciel que l'on regarde est un ciel dont on attend quelque chose, et ce qu'il donne dépend de la question posée.

› « Thérèse Raquin » : la page de l'œuvre, avec son chemin conseillé, son parcours et ses dix ateliers pour appuyer une interprétation sur une description, un geste ou une construction du récit. zola_anatomie-des-passions



À l'aube, Laurent enfile son pantalon au milieu de la chambre et se frotte le visage ; le lit est défait.



La nuit, Laurent s'enferme dans sa chambre et tourne la clef dans la serrure.

SUR LE SITE

› « Thérèse Raquin · texte intégral » : le roman entier, avec un sommaire par chapitre, pour retrouver la lucarne du chapitre 6 et la chambre du chapitre 17.
dossiers/zola/texte/therese-raquin-texte-integral

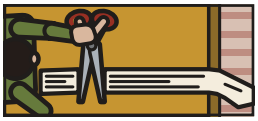
› « Parcours thématique » : dix thèmes, chacun ouvert par une relance puis par des citations exactes, du premier, « Le passage : un milieu qui enferme », au dernier, « Le couteau, le verre et le dernier regard ».
dossiers/zola/parcours/parcours-thematique

› « Thérèse Raquin » : la page de l'œuvre, avec son chemin conseillé, son parcours et ses dix ateliers pour appuyer une interprétation sur une description, un geste ou une construction du récit.
zola_anatomie-des-passions

LES REPÈRES

La tentation est de couper dès la première ligne.

Couper tôt sacrifie la fin, qui arrive quand la place est prise.



Sur une table, une élève coupe avec de gros ciseaux une longue bande de papier imprimé, dès la première ligne ; le reste traîne.

Deux lectures

la première sans crayon, la seconde le crayon à la main.

Un texte se comprend en entier ou pas du tout.

Trois questions

qui parle, contre qui, que veut-il faire admettre.

Rien ne se coupe avant d'avoir tout compris.

› *« La contraction de texte : méthode et pièges à éviter » : l'exercice défini en une phrase, ses chiffres officiels avec leur source, puis la liste des erreurs à éviter.* methode/la-contraction-de-texte

LA QUESTION

Couper dès la première ligne, on sacrifie la fin du texte

Trois quarts à jeter, et l'envie de couper aussitôt. La page de méthode l'interdit et dit pourquoi.



Dans sa chambre, une lycéenne assise sur son lit tient le texte sur ses genoux, les mains vides ; le crayon reste sur la table de chevet.

Trois quarts à laisser, un crayon dans la main : l'envie est de couper tout de suite. La fiche pas à pas en donne la raison en une phrase : « La tentation est de commencer à découper dès la première ligne : c'est ainsi qu'on sacrifie la fin du texte, qui arrive quand la place est déjà prise. » Que fait-on alors avant de couper ?

Les deux lectures. La page répond par deux lectures : « tu lis le texte en entier, deux fois. Sans crayon la première fois. Le crayon à la main la seconde. » Elle en tire une règle : « Un texte se comprend en entier ou pas du tout. » Avant même ces lectures, elle conseille de regarder le texte une minute : la réaction est toujours la même, « tout paraît nécessaire ». Elle rassure aussitôt : ce sont les trois quarts des mots qu'on laisse, jamais les trois quarts des idées.

L'exemple, avant et après. Le texte d'exercice est de la rédaction. Il commence par louer les guides vocaux qui dictent la route à chaque carrefour : ils évitent de se perdre, c'est vrai. Il se retourne ensuite : celui qui obéit à la voix ne retient aucun nom de rue et ne regarde plus les façades. Il arrive vite et n'a rien vu. Sa thèse n'arrive qu'à la fin.

Contraction fautive, coupée au fil de la lecture. *On vante les guides vocaux : ils évitent de se perdre et l'on arrive à l'heure, sans rien demander à personne.*

Elle est claire et elle dit le contraire de l'auteur. Le crayon s'est arrêté quand la place était prise, et la thèse est restée dehors.

Contraction juste, écrite après la lecture entière. *Les guides vocaux évitent de se perdre, mais celui qui leur obéit traverse la ville sans la voir et ne la fait pas sienne.*

Même texte, même longueur à peu près. La fin a été lue avant la première coupe, et elle gouverne tout le reste.

› *« Une contraction de texte, du début à la fin » : la section où le texte se lit deux fois avant qu'on écrive une phrase.* methode/la-contraction-pas-a-pas

› *« Le même passage, avant et après · La contraction de texte » : le texte de départ en entier, la version réduite, puis ce qui disparaît dans la réduction.* la-contraction-de-texte/avant-apres/index

LA LIMITE

On peut dire que la page fait lire le texte en entier, deux fois, avant de couper, et que sa raison tient à la fin du texte. **On ne peut pas dire** combien de temps cette lecture demande : la page chiffre le début de l'épreuve en bloc, sans en détacher la lecture, et nous n'imprimons aucune durée. On ne peut pas dire non plus que la thèse soit toujours à la fin : la page ne dit pas ce qu'on fait d'un texte qui la pose d'abord, ni ce qu'on fait si deux lectures ne suffisent pas, ni si la seconde doit aller plus lentement que la première. Enfin le texte d'exercice ci-dessus est de la rédaction, non un sujet : il est bien plus court qu'un texte d'examen.

› *« Une contraction de texte, du début à la fin » : la page entière, du premier coup d'œil jusqu'au compte final, travaillée sur un texte court.* methode/la-contraction-pas-a-pas

TROIS QUESTIONS AVANT LE CRAYON

La page pose trois questions avant de toucher au crayon : qui parle, contre qui, et ce que l'auteur veut faire admettre. La première désigne « quelqu'un qui veut avoir raison », non un narrateur. La deuxième est, dit-elle, « la question la plus utile de toutes, et presque personne ne la pose ». Elle repose sur un fait : « Un texte d'idées est toujours écrit contre quelque chose. » Dans le texte de la page, le premier mot, un *on*, désigne déjà cet adversaire ; la thèse est bien plus loin. D'où l'ordre : *on* ne répond à la troisième question qu'après avoir lu jusqu'au bout. La page conclut : « Tu tiens déjà le cœur du texte, et tu l'as trouvé en trois questions, sans méthode compliquée. »

Le geste à retenir. Lire deux fois, la première sans crayon, avant de rayer un seul mot. Puis se demander : contre qui ce texte est-il écrit ? La réponse peut tenir dans le premier mot ; la thèse, plus loin.

› *« Une contraction de texte, du début à la fin » : la section sur les trois questions à poser avant de toucher au crayon : qui parle, contre qui, et pour faire admettre quoi.* methode/la-contraction-pas-a-pas

LA QUESTION

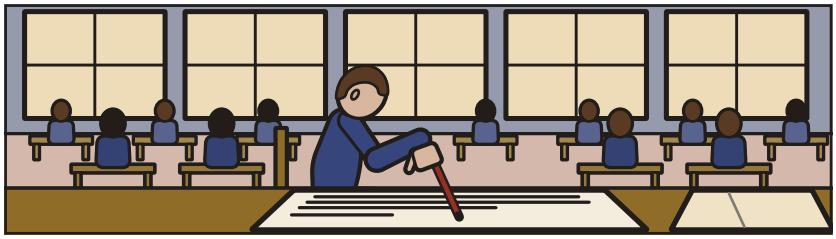
L'essai se juge à sa réponse : comment ne pas se dérober ?

Deux exercices, un même texte : le premier s'interdit de juger, le second punit qui ne tranche pas.

LA LIMITE

On peut dire que l'essai se juge à sa réponse, et que la fiche le dit sans détour. **On ne peut pas dire** à quoi se reconnaît « la partie la plus forte » : aucun critère n'est donné, le choix reste celui du candidat. La fiche ne chiffre pas ce que veut dire « plafonne », ne donne une longueur que pour l'introduction (« Une dizaine de lignes suffisent. ») et ne cite aucun texte officiel. La fiche de la contraction, elle, s'appuie sur la note de service du 23 juillet 2020 ; or une autre page du site écrit que la note de service de septembre 2026 « abroge et remplace la note du 23 juillet 2020 ». Aucune des deux fiches ne dit ce qui change pour l'essai : nous ne le disons pas, et le texte officiel en vigueur reste à consulter.

› *« La contraction de texte : méthode et pièges à éviter » : la ligne de source de la page, qui cite la note de service de 2020 et affirme qu'aucun texte n'en a modifié l'article sur l'écrit.* methode/la-contraction-de-texte



Dans une salle d'examen, un candidat tient son stylo suspendu au-dessus du dernier paragraphe de sa copie, la feuille de sujet retournée.

Après la contraction, l'essai commence, et il change de règle. La fiche de méthode le dit d'une phrase : l'exercice demande de « penser devant le lecteur de ta copie ». Ce lecteur ne cherche plus une pensée d'autrui bien rendue, mais la tienne. Qu'attend-il exactement, et qu'est-ce qui lui montre qu'on a répondu ?

Ce que dit la fiche. La fiche définit l'essai en une phrase : « Répondre à une question qui prolonge le texte que tu viens de contracter, en construisant un raisonnement et en l'appuyant sur des exemples ». Elle écarte deux confusions : « L'essai n'est pas une dissertation, et ce n'est pas non plus une opinion libre. » Elle le décrit : « poser la question, l'examiner de deux côtés au moins, et arriver à une réponse qui t'engage. » Puis elle en tire un critère net : « Une copie qui ne conclut rien est une copie qui n'a pas fait l'exercice. »

La construction tient en trois temps. Une introduction courte : « Reprends la question dans tes mots, montre en une phrase qu'elle n'a pas de réponse évidente, et annonce ton chemin. » Un développement en deux ou trois parties, où chaque partie défend une idée, l'appuie sur un exemple précis et dit ce qu'il prouve. Une conclusion qui tranche. L'ordre compte : « la partie la plus forte se place en dernier, parce que c'est celle dont le lecteur de ta copie se souviendra ».

L'exemple, avant et après. Question d'essai de la rédaction : *Peut-on apprendre de l'erreur d'un autre ?*

Conclusion fautive. *Pour conclure, les deux thèses ont leur part de vérité.*

Conclusion juste. *Je retiens qu'on apprend de l'erreur d'un autre à condition de la voir de près : l'exemple du texte et celui de ma lecture montrent que le récit seul ne suffit pas.*

La première phrase redonne les deux parties et s'arrête. La seconde dit ce que la copie retient, et pourquoi : elle s'appuie sur deux sortes d'exemples de la fiche, le texte et la lecture.

› *« L'essai : construire une réponse personnelle et fondée » : la section sur la conclusion, qui tranche et répond à la question posée.* methode/l-essai

TROIS FAUTES, UNE SEULE ABSENCE

Les trois premières fautes de la fiche ont un point commun : chacune met quelque chose à la place de la réponse. Rester dans le texte, c'est répondre par l'auteur : « L'essai demande d'en sortir. » La fiche prévient : « Une copie qui ne fait que reformuler le texte plafonne. » Empiler des exemples, c'est répondre par une liste. La fiche exige : « Après chaque exemple, une phrase qui dit ce qu'il prouve. » Ne pas répondre, enfin, est la faute en clair : « C'est la faute la plus fréquente et la plus chère. » Sans réponse, la partie la plus forte n'a rien à porter, et c'est elle dont le lecteur se souviendra. Le remède est de relire la question avant la conclusion. Cette lecture des trois fautes comme une seule est de la rédaction, non de la fiche.

Le geste à retenir. Avant d'écrire la conclusion, relire la question posée, puis écrire ce que toi tu retiens, et pourquoi, sans détour. Une phrase qui irait sous n'importe quelle réponse ne tranche pas.

› *« L'essai : construire une réponse personnelle et fondée » : les quatre fautes de la page, de rester dans le texte à écrire au brouillon puis recopier.* methode/l-essai

LES REPÈRES

Le même texte sert deux exercices, deux règles.

L'essai demande une réponse qui engage.



Dans une serre, un jardinier de dos pose le plus grand de cinq pots de fleurs alignés du plus petit au plus grand, près de la porte ouverte.

Deux côtés au moins.

La partie la plus forte vient en dernier.

Un exemple n'est rien sans la phrase qui dit ce qu'il prouve.

Relire la question avant de conclure.

› *« L'essai : construire une réponse personnelle et fondée » : la page entière, de ce qu'on demande aux quatre fautes de la fin.* methode/l-essai

CE QUE L'ESSAI PERMET

La fiche distingue trois sortes d'exemples. Le texte du sujet, à utiliser au moins une fois : « c'est ce qui montre que tu as compris ce que tu as contracté ». Les lectures : « Une œuvre du programme, une lecture cursive, un film, une pièce vue. » Elle y demande une grande précision : « Un exemple précis vaut dix références vagues ». Enfin l'expérience personnelle, qu'elle autorise : « Autorisée, et souvent bienvenue. À une condition : qu'elle serve l'argument et non l'inverse. »

› *« L'essai : construire une réponse personnelle et fondée » : la section sur les trois sortes d'exemples, le texte du sujet, les lectures et l'expérience.* methode/l-essai

ÉDITORIAL

Que cherche-t-on en regardant en l'air ?



Devant le tableau noir, un élève, la craie à la main, renverse la tête vers une dalle de plafond tachée, un néon et une fissure.

Au tableau, la craie à la main, l'élève n'a plus rien à écrire. Il renverse la tête. Au plafond, une dalle tachée, un néon qui tremble, une fissure qu'il n'avait jamais remarquée. Pendant quelques secondes, il y trouve ce que le tableau lui refuse : un endroit où personne n'attend rien de lui.

Voilà ce que le regard relevé donne à voir. Le plafond n'est pas un sujet, c'est une pause. Il élargit le champ et éloigne les voix ; il offre des détails sans enjeu, une tache pour une autre tache. Dans ce silence, la question posée au tableau paraît presque plus petite.

Mais ce que le regard trouve en haut, il l'ôte en bas. Pendant qu'il lit la fissure, l'élève ne voit plus la classe : la main levée d'un voisin, le professeur qui attend, quelqu'un qui connaît la réponse et la lui souffle des yeux. Le plafond ne répond à rien ; il dispense seulement de regarder ceux qui répondent.

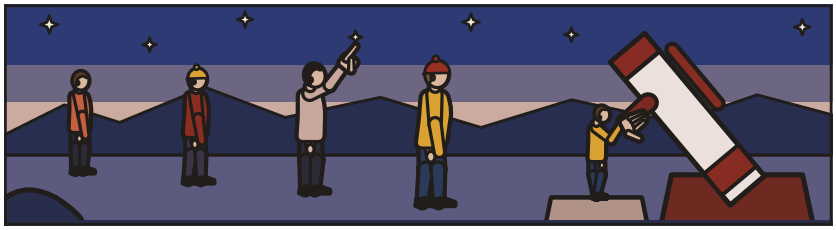
On peut relever la tête, à condition de la redescendre. La réponse ne se lit pas sur une dalle : elle se dit à quelqu'un, même incomplète, même au risque d'être corrigée. Le regard en l'air sert à reprendre son souffle, pas à quitter la pièce.

À VOIR · UN DOCUMENTAIRE

Un documentaire pour regarder le ciel avec ceux qui l'observent sans relâche

La série. *Entre Terre et Ciel*, série documentaire produite par Universcience, Arte France et Point du Jour, à voir sur Le blob. Le photographe et astronome amateur Serge Brunier y voyage à travers la planète pour observer le ciel et comprendre ce qui relie le monde astral au monde terrestre. Production : 2013 et 2014.

› *« Repères scientifiques Fontenelle » : un tableau où chaque proposition d'astronomie reçoit une date, un statut actuel et une fonction littéraire, puis une frise de Ptolémée à Newton.* dossiers/fontenelle/sciences/index



Au crépuscule, en montagne, une file attend son tour devant un grand télescope ; un adulte montre le ciel, une enfant est à l'oculaire.

L'épisode. *L'Univers des astronomes amateurs*, 26 min 14, réalisé en 2014 par Serge Brunier et Jean-Philippe Urbach, avec des sous-titres français. Il est produit par Point du Jour, Arte France, le CEA, le CNES, l'Observatoire de Paris et Universcience ; sa fiche le dit diffusé le 21 janvier 2014. Brunier y va à la rencontre de passionnés qui aident les scientifiques en observant le ciel : Thierry Legault, ingénieur en aéronautique, qui a photographié la sortie dans l'espace d'un astronaute de la Station spatiale internationale ; Frédéric Burgot, professeur de mathématiques, qui a dessiné l'impact d'une comète sur Jupiter ; l'association AstroQueyras et son télescope ouvert à tous ; cinq Autrichiens et leur télescope à distance, au Chili.

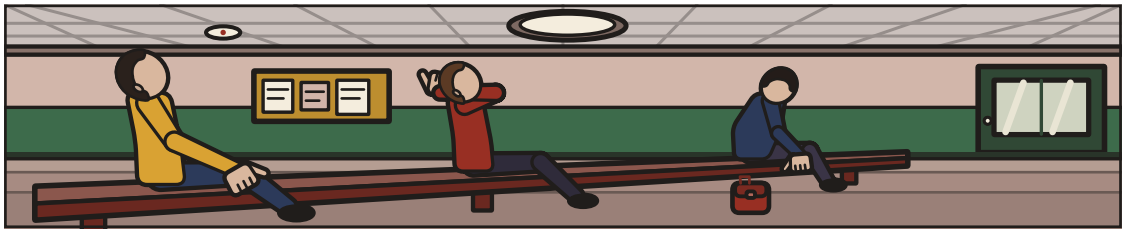
AVANT, PENDANT, APRÈS

Avant de regarder. Se demander ce qu'on attend du ciel : une réponse, une distance, un repos. Les personnes rencontrées dans l'épisode l'observent, elles, par passion.

Pendant. Noter ce que chacun cherche en haut, et par quel moyen il le regarde : le dessin, l'objectif, le télescope.

Après. Comparer ce qu'on voit d'en bas, à main nue, et ce que l'instrument en rapporte.

L'HUMEUR



Dans un couloir de lycée, trois élèves assis sur un banc, deux fixent le plafond, tête renversée ; le dernier regarde ses pieds.

Quand la réponse tarde, les regards montent au plafond. C'est la seule surface de la classe que personne ne corrige. Elle ne rend pas les copies, mais elle n'en a jamais noté une.

› *« Comment relire sa copie en dix minutes · Méthode du bac de français » : les points de contrôle à passer avant de rendre sa copie.* methode/relire-sa-copie/index

SOURCES

Pages ouvertes : la série *Entre Terre et Ciel* et l'épisode *L'Univers des astronomes amateurs* sur Le blob, puis la fiche du court métrage *Les gratte-ciel* chez Swiss Films et chez UniFrance. Titres, durées, années et crédits viennent d'elles.

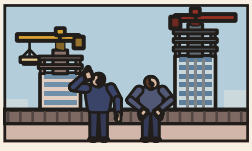
› *« Sources du dossier Fontenelle » : les sources, les droits et les résultats négatifs d'un dossier de l'œuvre.* dossiers/fontenelle/sources/index

LIMITES

① La fiche de l'épisode donne une date de diffusion sans nommer la chaîne. ② La page de la série annonce plus d'épisodes qu'elle n'en affiche : aucun total n'est imprimé. ③ Les fiches de l'INA ont refusé la lecture, et celles de Radio France sont restées bloquées : aucune n'est reprise. ④ La durée du court métrage est de douze minutes sur une fiche, de douze minutes quinze sur l'autre.

› *« Graffigny · Sources, bornes et droits » : les sources d'un dossier, ses bornes et ses droits, dont la définition de l'épreuve applicable en 2026-2027 pour la session 2028.* dossiers/graffigny/sources/index

À L'ÉCRAN



Les gratte-ciel en 12 min. Court métrage d'animation · 2017 · Swiss Films.
Deux milliardaires font construire chacun une tour plus haute que l'autre.

Deux tours en chantier, l'une plus haute ; deux hommes de dos lèvent la tête.

› *« Pourquoi Zola a-t-il enfermé tout son roman dans un immeuble ? · Zola » : le décor unique du roman, la façade et la cour intérieure derrière elle.* zola/pot-bouille/index

PUBLICATION. Patrick Levieux · direction de la publication et responsabilité éditoriale · © 2026.
NUMÉRO. N° 7 · 23 octobre 2026.
RÉDACTION. Textes et choix éditoriaux établis pour ce numéro.
DESSINS. Les dessins sont des créations de la rédaction.
SOURCES. Chaque article renvoie à sa page consultée.
ADRESSE. lebacparpatrick.fr

› *« Mentions légales : éditeur, hébergeur, données personnelles » : l'éditeur, l'hébergeur et les données personnelles du site.* mentions_legales