LE SITE SUR VOTRE TÉLÉPHONE

L'HEBDOMADAIRE

du Bac par le français

Vérifie tout, invente le reste.

N° 9 · vendredi 6 novembre 2026 · 13 œuvres

INFOS



Un plancher de points pour la langue

page 51

NOTRE ENQUÊTE · MADAME DE GRAFFIGNY, *LETTRES D'UNE PÉRUVIENNE*

Qui s'est trompé, et qui l'a vu ?

Treize œuvres sont lues ici à travers des confusions de copie, de date, de salle ou de titre, et ceux qui les ont repérées. La recherche dit ce qu'elle a établi et ce qu'elle ignore encore.



Un seul feuillet imprimé dans le dernier cahier : en 2017, David Smith y lit le défaut que les premiers copistes ont reproduit.

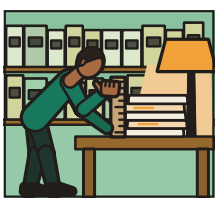
Dans l'édition originale des *Lettres d'une Péruvienne*, le dernier cahier, une feuille pliée, ne porte qu'un feuillet imprimé : la signature, ce repère placé au pied des pages pour guider le relieur, s'arrête à 2F1. David Smith y lit en 2017, dans la revue *Lumen*, la trace d'un atelier qui a gâché du papier. Les premiers copistes ont reproduit le défaut, les suivants l'ont gommé. Quatre copies tombent à ce crible : une signature 2A2 recopiée, des chiffres de pressier propres à la Grande-Bretagne, deux fins sur la réclame SUITE. Aucune n'a demandé de lire une ligne du roman.

› page 2

Pluie et vent sur Télumée Miracle

À la BnF, 1 500 livres annotés attendent leur compte exact

› page 38





Discours de la servitude volontaire

Bordeaux brûle les *Mémoires* de Goulart le 7 mai 1579

› page 42

Entretiens sur la pluralité des mondes

Un chevalier W.D. ouvre à Dublin la série des Fontenelle anglais

› page 46





Thérèse Raquin, voie technologique

Un mémoire de Prague retrouve le canevas dans un feuilleton de 1866

› page 52

AU SOMMAIRE



Le Menteur

En 1703, Steele ajoute un duel et la prison de Newgate au *Menteur*

› page 6

On ne badine pas avec l'amour

Un dictionnaire de 1835 pèse chaque juron des proverbes de Musset

› page 10





Pour un oui ou pour un non

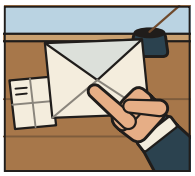
En 1985, New York voit la pièce au Samuel Beckett Theatre

› page 14

Cahier de Douai

Un sonnet de baignoire est daté du 27 juillet 1870

› page 18





La Rage de l'expression

À la page 349, Ponge redoute les « erreurs de la crevette »

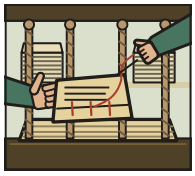
› page 22

Mes forêts

Thérien lit ensemble Dorion et la poète innue Rita Mestokosho

› page 26





Le Chevalier de la charrette

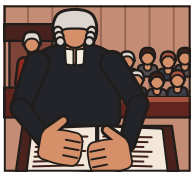
À Provins, le copiste Guiot ouvre la Charrette par une dame assise

› page 30

Pot-Bouille

En 1888, Vizetelly défend *Pot-Bouille* à l'Old Bailey

› page 34



À imprimer, si vous en avez envie · PDF A4 · lebacparpatrick.fr

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

© Le Bac par Patrick 2026

EN BREF

Showalter, 1977

l'autrice du conte *La princesse Azerolle* n'a été identifiée qu'en 1977, quand English Showalter a lu la correspondance de Graffigny pour 1745 (Genève, Droz, p. 293-304).

Rosset, 1996

François Rosset compte 147 éditions, traductions et adaptations du roman entre 1747 et 1836 (*Revue d'histoire littéraire de la France*, p. 1106) ; l'article de 2019 qui reprend ce chiffre imprime 1947 pour la date de départ.

Smith, 2017

l'inventaire de Graffigny du 9 janvier 1759 (Archives nationales, Minutier central, XCII, 620) dresse une liste partielle de ses livres, légués à La Touche ; ils ont disparu.



Un doigt désigne la réclame SUITE au pied d'une page : l'exemplaire qui la porte est écarté.

DeJean et Miller, 1993

l'édition de la Modern Language Association (collection Texts and Translations) s'ouvre sur une introduction de Joan DeJean et de Nancy K. Miller.

Altman, 1991

« A Woman's Place in the Enlightenment Sun » (*Romance Quarterly*, 38, 3, p. 261-272) rappelle, selon une note de Kaplan, que le roman est resté populaire dans toute l'Europe bien après sa parution.

Montandon, 1999

dans *Le roman au XVIIIe siècle en Europe* (PUF), le siècle est celui de la lettre.

Garnier, 2014

dans l'édition de la Bibliothèque du XVIIIe siècle, l'*Introduction historique* occupe les pages 57 à 62, soit six pages.

› *« Françoise de Graffigny · Lettres d'une Péruvienne · Texte intégral » : l'édition de travail d'après Duchesne, 1752, avec l'Avertissement, l'Introduction historique et quarante et une lettres.* dossiers/graffigny/texte/lettres-d-une-peruvienne-texte-integral

LE FAIT

Smith écarte quatre copies et reconnaît l'originale des *Lettres d'une Péruvienne*

Le livre est paru sans nom d'autrice, à une date que personne ne fixe au jour près, et il a été copié presque aussitôt. Le bibliographe qui cherche l'exemplaire sorti le premier lit le papier, non le texte.



Un compositeur serre les dernières lignes. Un pressier tire un unique feuillet. Le relieur le compare à un cahier plein.

LE dernier cahier de l'édition originale des *Lettres d'une Péruvienne*, ce groupe de feuillets formé par une feuille pliée, ne contient qu'un feuillet imprimé : la signature de l'imprimeur, ce repère imprimé au pied des pages pour guider le relieur, s'arrête à 2F1. Selon David Smith, qui passe en revue le paratexte de Graffigny dans un article de onze pages (63-73) paru en 2017 dans la revue *Lumen*, l'atelier a gâché du papier, alors plus coûteux que la main-d'œuvre, et gêné le relieur. Les premiers copistes ont reproduit cette particularité ; les suivants l'ont supprimée en serrant la composition des pages précédentes pour économiser une feuille.

Smith fait de ces marques de fabrication un crible (p. 71-72). Une édition porte la signature 2A2 sur un feuillet qui n'en devait pas avoir : le compositeur l'a recopiée de l'édition qu'il imitait, imprimée en cahiers de huit et de quatre feuillets, alors que la sienne l'est en cahiers de douze. Une autre porte des chiffres de pressier, ces petits numéros que les ouvriers d'imprimerie laissaient au bas des pages et que Smith dit propres à la Grande-Bretagne ; l'original est parisien. Deux dernières se terminent par la réclame SUITE, le mot placé sous la dernière ligne d'une page pour annoncer la suivante : il révèle que la première Suite était tirée avec le roman, ce qui les exclut.

Le même outil range les familles. Les éditions néerlandaises se reconnaissent à un astérisque sur les cahiers liminaires, les anglaises à un texte qui commence à la signature B, et la lettre U employée pour le V signale une édition hors de France. Un seul de ces indices ne suffit pas, puisque les copistes ont imité le feuillet isolé ; c'est leur accumulation qui désigne l'exemplaire sorti de l'atelier parisien. Aucun de ces contrôles ne demande de lire une ligne du roman : une dernière page qui annonce SUITE écarte l'exemplaire sans appel.

› *« Graffigny · Sources, bornes et droits » : la page du site consacrée aux sources, aux bornes et aux droits de l'édition de travail.* dossiers/graffigny/sources/

LA PIÈCE

Un exemplaire de la seconde édition, conservé à la Bibliothèque nationale de France, porte la page de titre de l'édition originale. Smith le signale en 2017, à la page 66, dans la section de son article qui suit la reliure, les ex-libris, le faux-titre et le colophon, et en reproduit les deux pages de titre dans ses planches 1 et 2. Il suppose que les deux éditions sont sorties du même atelier et que leurs feuilles se sont mêlées. L'article ne donne pas la cote de l'exemplaire. À la même page, il décrit les pages de titre des éditions anglaises, chargées de mentions, et celles des éditions néerlandaises, imprimées en rouge et en noir.

› *« Parcours thématique : Un nouvel univers s'est offert à mes yeux » : le parcours thématique du programme, où s'inscrit le roman.* dossiers/graffigny/parcours/parcours-thematique

ZONE D'OMBRE

Date de l'original : décembre 1747 ou janvier 1748

SMITH hésite, pour la mise en vente de l'original, entre décembre 1747 et janvier 1748 (p. 70). Son indice est une absence : François-Antoine Devaux, principal correspondant de Graffigny, était alors à Paris, et ils ne s'écrivaient pas. Le tirage reste inconnu : Smith observe que ceux du XVIIIe siècle le sont rarement. Aucun de ces travaux ne dit combien d'exemplaires de l'originale subsistent, ni où ils se trouvent. Enfin, que la seconde édition de la Bibliothèque nationale et l'originale viennent du même atelier reste une supposition : l'élimination par les signatures désigne l'originale parmi les éditions que Smith a examinées, non parmi toutes celles que le XVIIIe siècle a produites. Smith rectifie d'ailleurs sa propre lecture : une étiquette « Thymol '77 », d'abord prise pour une marque de relieur, était une huile antibactérienne datée de 1977.

› *« Pourquoi les Lettres d'une Péruvienne ? » : la page du site consacrée au titre du roman.* dossiers/graffigny/seuil/seuil-1-pourquoi-les-lettres-d-une-peruvienne

LE RÉCIT

Après la mort de l'autrice, la *Péruvienne* reçoit son nom ; en danois, son héroïne meurt

Une Inca écrit à son fiancé ; ses éditeurs, eux, ont changé le titre, le nom et la fin.

LE CONTEXTE

Graffigny est une veuve de la petite noblesse lorraine, aux difficultés d'argent sérieuses, qui peine à se faire accepter dans la société parisienne, d'après Raymond Trousson (*Romans des femmes du XVIIIe siècle*, Laffont, 1996), cité par Sánchez Hernández (p. 133). Elle y tient pourtant salon : Voltaire, Helvétius et Rousseau y passent, rappelle Gilbert Mercier (*Madame la Péruvienne*, Fallois, 2008). Trousson note aussi les limites que le siècle des Lumières fixait aux prétentions des femmes. Sánchez Hernández rattache le roman à l'expérience personnelle de cette veuve en difficulté. C'est dans ce cadre étroit que circule, sans nom d'autrice, un roman dont la narratrice est une femme sans appui.



En 1855, un traducteur lit le roman français. Sa dernière page fait mourir Zilia. Refermé, le livre ne finit plus comme l'original.

ZILIA, jeune Inca arrachée au Temple du Soleil par des conquérants espagnols, se retrouve sur un navire français, puis à Paris, loin d'Aza, l'homme qu'elle aime. Elle lui écrit : quarante et une lettres, une seule voix qui parle à un absent. Le chevalier Déterville, qui l'a recueillie, lui offre son amour ; dans la dernière lettre, Zilia refuse de l'épouser et choisit de vivre à sa guise. Le roman de Françoise de Graffigny paraît en 1747 sans nom d'autrice. Selon le bibliographe David Smith, auteur en 2016 d'une *Bibliographie des œuvres de Mme de Graffigny* (p. 68), la crainte des poursuites n'explique pas cet anonymat, puisque l'Index n'atteint le livre qu'en 1765 et l'Inquisition d'Espagne en 1794 : il le rattache à la condition d'une femme qui publie.

Le succès est retentissant, rappelle Ángeles Sánchez Hernández, de l'université de Las Palmas de Gran Canaria, dans un article de 2019 paru dans *Estudios Románicos*. Dès 1752, les traductions nomment l'autrice, tandis que la page de titre de l'édition française reste muette ; elle ne porte le nom de Graffigny, morte en 1758, qu'en 1760. Le libraire Duchesne y retire *Cénie*, la pièce de l'autrice, au profit de la seconde Suite, un choix que les amis de Graffigny n'auraient peut-être pas goûté, suppose Smith.

En 1855, une traduction danoise termine le roman autrement : Zilia y meurt de tuberculose, par amour éternel pour Aza. Smith, dans le dernier paragraphe de son article, y entend un écho de *La Dame aux camélias* et de *La Traviata*, et note que les travaux consacrés aux suites du roman avaient laissé ce dénouement de côté. Du livre sans nom de 1747 à la Zilia danoise, l'ouvrage que tient un lecteur dépend de l'édition qu'il ouvre : l'autrice y est absente ou nommée, l'héroïne vivante ou morte.

› « *Pourquoi les Lettres d'une Péruvienne ? » : le seuil du dossier, pour lire le titre avant le roman.* dossiers/graffigny/seuil/seuil-1-pourquoi-les-lettres-d-une-peruvienne

› « *De quoi parlent les Lettres d'une Péruvienne ? » : une présentation courte du roman, pour entrer dans le livre avant de lire.* dossiers/graffigny/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

CE QUI RESTE OUVERT

L'académie de Florence de Graffigny reste introuvable

LA page de titre d'une édition de 1773 présente Graffigny comme « membre de l'Académie de Florence » (Smith, 2017, p. 69), quinze ans après sa mort, à une date où l'autrice ne pouvait plus la démentir ni la confirmer. Smith ne la donne pas pour un fait et ne la discute qu'en note : aucune des trois académies de la ville n'est nommée. Une traduction anglaise de 1790 reprend la mention dans son titre (note 15). Les travaux ouverts ne disent ni d'où vient cette qualité, ni si Graffigny a jamais reçu un titre italien, ni si l'éditeur anglais de 1790 l'a reprise de l'édition française de 1773 ou d'une autre source. Elle reste, pour la recherche, une affirmation de page de titre, sans pièce à l'appui : aucun diplôme, aucun registre, aucune lettre d'une académie italienne au nom de Graffigny n'est cité.

› « *Pourquoi Zilia refuse-t-elle de se marier ? » : une entrée dans le roman par son dénouement.* dossiers/graffigny/seuil/seuil-2-pourquoi-zilia-refuse-de-se-marier

À TABLE

Un titre qui cache une femme
abrégé en *Lettres péruviennes*, sur le modèle des *Lettres persanes*, *portugaises*, *juives* et *chinoises*, le titre ne dit plus que la narratrice est une femme (Smith, 2017, p. 66-68).

Cent exemplaires seulement
le colophon d'une édition de 1797, chez Bleuet et Didot, annonce cent exemplaires, un tirage que l'on connaît rarement au XVIIIe siècle (Smith, p. 65).

Une suite taïtienne en 1786
l'édition Garnier de 2014 range parmi les adaptations, en annexe (p. 271-275), des *Lettres taïtiennes* que la table attribue à Mme de Montbart.



Sur la page de titre de 1747, une plume attend : aucun nom d'autrice n'y est imprimé.

Quatre titres pour une pièce
La fille d'Aristide, dernière pièce de Graffigny, a aussi porté les titres *La brioche*, *Les effets de la prévention* et *Théonise* (Smith, p. 68).

Des lecteurs illustres
parmi les possesseurs d'ouvrages de Graffigny, Smith nomme le cardinal de Bernis, Maria Edgeworth, Adam Smith et Horace Walpole.

Trente et un ans de correspondance éditée
la *Correspondance* de Graffigny, établie par English Showalter avec J. Alan Dainard, paraît de 1985 à 2016 (Smith, notes 6 et 7).

Quatre éditions à Heidelberg
elles ont appartenu à Max von Waldberg, professeur d'études françaises (Smith, p. 65).

› « *Pourquoi des lecteurs ont-ils voulu marier Zilia ? » : la page du site sur les suites données au roman.* dossiers/graffigny/methode/pourquoi-des-lecteurs-ont-voulu-marier-zilia

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 9 · vendredi 6 novembre 2026 · page 4

L'ENQUÊTE

La retraite de Zilia, fin ou début de l'écriture : trois lettres de 1752 servent de contre-épreuve

Nancy K. Miller lit en 1988 une venue à l'écriture ; Erin Isikoff entend en 1995 un silence qui clôt le récit. Marijn Kaplan cherche l'arbitre dans ce que l'autrice a ajouté cinq ans après la première parution.

EN 1995, Erin Isikoff publie dans *Dalhousie French Studies* (33) un article intitulé « The Temple, the Château, and the Female Space », qui conteste la lecture que Nancy K. Miller avait donnée de la fin des *Lettres d'une Péruvienne*. Miller, dans le chapitre « The Knot, the Letter, and the Book » de *Subject to Change* (Columbia University Press, 1988), avait fait du lieu où Zilia se retire l'espace d'une venue à l'écriture. Isikoff lui reproche d'en avoir surestimé la portée féministe en l'isolant de son contexte patriarcal : pour elle, la décision finale de Zilia est la fin de l'écriture, un silence qui ferme le récit, et Miller prête à l'héroïne une approbation que le texte ne revendique pas.

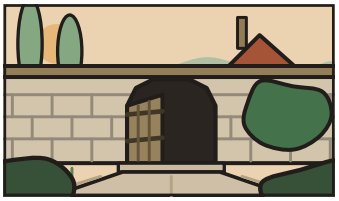
Marijn Kaplan répond en 2004, dans *Atlantis* (29, 1, p. 106-112), par une étude sur le silence épistolaire des *Lettres d'une Péruvienne*. Elle se range auprès de Miller et prolonge Janet Altman, qui écrivait en 1982 que tout récit par lettres finit par se taire, mais que certains silences sont plus motivés que d'autres. Sa méthode est de compter. Aza reçoit les lettres 1 à 36, Déterville les cinq dernières ; la voix directe de Déterville se limite, selon elle, à une dizaine de lignes dans la lettre 27, et deux jours seulement séparent les lettres 36 et 37. Dans la dernière lettre, le verbe jouir revient quatre fois, et Zilia passe de la joie qu'elle s'interdit à celle qu'elle partage avec Déterville.

La contre-épreuve vient d'ailleurs. Dans l'édition de 1752, Graffigny ajoute trois lettres qui, d'après Kaplan, apportent des explications et un appui à la décision de Zilia de ne pas se marier. Kaplan y voit, avec prudence, une réponse possible à l'accueil que les contemporains auraient réservé à cet espace féminin, qu'elle désigne par le mot de féminotopie. Face à Isikoff, qui nie que le texte revendique ces valeurs, elle répond qu'il les revendique, et elle verse au débat l'Avertissement du recueil, qui attribue la traduction des lettres au « loisir de Zilia dans sa retraite » : le lieu où, pour Isikoff, l'écriture s'arrête serait celui où le livre se prépare. Elle emprunte enfin à Certeau (1986) le schéma en trois temps du récit de voyage, et soutient que le voyage de retour, qui n'a pas lieu à la lettre, s'accomplit par le silence (p. 108-109).

L'objection la plus forte reste celle d'Isikoff, qui touche à la méthode : lire un espace féminin hors de son contexte patriarcal, c'est lui prêter les valeurs de la lectrice. Kaplan avance que les trois lettres soutiennent le refus du mariage ; elle laisse ouvert qu'elles répondent à la réception d'alors. Pour qui referme le roman, la retraite de Zilia cesse d'être un simple point d'arrêt : si les ajouts de 1752 la défendent, c'est que l'autrice a jugé nécessaire d'argumenter davantage ce refus.

› « Pourquoi Zilia refuse-t-elle de se marier ? » : la page du site qui pose la question du refus final.
dossiers/graffigny/seuil/seuil-2-pourquoi-zilia-refuse-de-se-marier

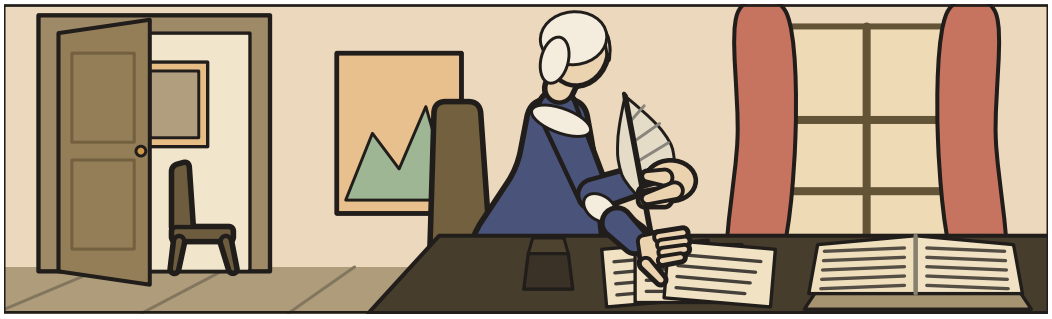
› « Le plaisir d'être après les chaînes » : le dixième commentaire du dossier, consacré à la fin du roman.
dossiers/graffigny/commentaires/texte-10-le-plaisir-detre-apres-les-chaines



La retraite de Zilia reste hors du récit : on n'en voit que le seuil, une porte entrouverte sur le noir.



Ces trois lettres apportent des explications et un appui à la décision de Zilia de ne pas se marier.



En 1752, cinq ans après la première parution, Graffigny ajoute trois lettres à son roman.

UNE RETRAITE SITUÉE HORS DES LETTRES, CONNUE PAR DÉDUCTION

LA féminotopie, mot que Pratt forge en 1992 pour les mondes idéalisés d'autonomie féminine, désigne ici un lieu que le récit ne montre pas : Kaplan le place hors des lettres et n'en connaît le contenu que par déduction. L'hypothèse d'une réponse aux lecteurs de l'époque, qu'elle formule avec prudence, ne s'appuie sur aucun témoin contemporain dans les travaux ouverts. Ses affirmations sur le plaisir de Zilia sont assorties de points d'interrogation, et la durée des plaisirs à venir d'une réserve. Ses appuis sont des lectures voisines plus que des preuves : Kavanagh (1994) tient les cordons noués pour un idiolecte propre à Zilia, Roulston (1997) fait exister l'héroïne dans et par le silence, Carla Kaplan (1994) fournit le modèle d'une lecture de récupération ; la vraisemblance de cordons qui porteraient des expériences nouvelles est renvoyée au premier sans être discutée. Le compte des quatre emplois de jouir n'est recoupé dans aucun autre travail ouvert. Elle laisse enfin de côté le lien entre Zilia et Aza, qu'elle dit ambigu, alors que Zilia lui impose le silence en lui écrivant en français, langue qu'il ne lit pas.

› « Françoise de Graffigny · Lettres d'une Péruvienne · Texte intégral » : l'Avertissement et les quarante et une lettres, dans le texte de travail de 1752.
dossiers/graffigny/texte/lettres-d-une-peruvienne-texte-integral

SUR LE SITE

› « Pourquoi Zilia refuse-t-elle de se marier ? » : la page du site qui pose la question du refus final.
dossiers/graffigny/seuil/seuil-2-pourquoi-zilia-refuse-de-se-marier

› « Le plaisir d'être après les chaînes » : le dixième commentaire du dossier, consacré à la fin du roman.
dossiers/graffigny/commentaires/texte-10-le-plaisir-detre-apres-les-chaines

› « Françoise de Graffigny · Lettres d'une Péruvienne · Texte intégral » : l'Avertissement et les quarante et une lettres, dans le texte de travail de 1752.
dossiers/graffigny/texte/lettres-d-une-peruvienne-texte-integral

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 9 · vendredi 6 novembre 2026 · page 5

LE DOSSIER

Socialiste puis réactionnaire à deux lignes d'écart, la *Péruvienne* déconcerte un critique de 1913

De Georges Noël à Jonathan Mallinson, les critiques ne s'accordent ni sur la portée critique du roman, ni sur la nature de cette critique ; une étude de 2019 rassemble leurs verdicts en douze pages.

En 1913, Georges Noël consacre à Graffigny un livre publié par Plon. Aux pages III et IV, certains passages des *Lettres d'une Péruvienne* ressemblent, écrit-il, à une déclamation socialiste d'aujourd'hui ; deux lignes plus loin, l'autrice est « furieusement réactionnaire ». Ángeles Sánchez Hernández rapporte ce double verdict dans un article de douze pages paru en 2019 dans *Estudios Románicos* (28, p. 127-138) et l'ajoute à d'autres jugements, plus tardifs, sur la portée critique du roman.

Le verdict contradictoire de Noël n'est pas isolé. Henri Coulet, dans *Le roman jusqu'à la Révolution* (Armand Colin, 1967), refuse à l'autrice toute vision critique de la civilisation et tient le roman pour dépourvu d'intérêt philosophique, tout en lui reconnaissant une peinture de la vie intérieure d'une finesse nouvelle (p. 383). À l'inverse, Jonathan Mallinson, dans l'introduction de 94 pages de son édition (Oxford, Voltaire Foundation, 2002), voit l'héroïne passer d'un modèle soumis à un modèle émancipé, et Michelle Bissière, dans « Graffigny, Riccoboni et la tradition des *Lettres persanes* » (*Postscript*, 12, 1995, p. 9-21), fait de l'apprentissage du français le ressort de l'autonomie de Zilia. Elle s'appuie aussi sur Fauchery (*La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, Armand Colin, 1972), pour qui la lettre est le meilleur véhicule de l'âme et des sentiments des femmes.

Sánchez Hernández ne produit pas de pièce nouvelle ; sa méthode est de situer le roman dans l'histoire de la lettre, de la correspondance latine médiévale aux *Provinciales* de Pascal en passant par Érasme, Guez de Balzac et Voiture, puis de confronter les lectures critiques. Sa conclusion avance que le roman a transmis à la société des Lumières un regard critique sur la condition réelle des femmes, donné de façon assez énigmatique pour toucher beaucoup de lecteurs. Elle relève aussi que l'autrice semble se plier aux convenances sans être dupe de ses croyances, et place la critique de Graffigny entre Jaucourt, qui écrit dans l'*Encyclopédie* (article « Femmes ») que l'infériorité des femmes ne se fonde pas sur la loi naturelle, Helvétius, qui impute l'inégalité à l'éducation et au milieu, et Rousseau, qui fait de la femme une « éternelle mineure ».

L'objection la plus forte au refus de Coulet est celle de Sánchez Hernández elle-même : que la critique soit voilée ne signifie pas qu'elle soit absente. Ce qui est établi tient à peu : les verdicts diffèrent depuis 1913, et celui de Noël se contredit dans la même page. Ce qui reste ouvert est la nature de la critique, défense de l'ordre ou contestation prudente. Pour qui ouvre le roman, l'incertitude de 1913 n'est toujours pas levée en 2019.

› « Critique politique ou exotisme » : le huitième sujet de dissertation du dossier.
dossiers/graffigny/dissertations/sujet-8

› « Un nouvel univers s'est offert à mes yeux » : le parcours thématique du dossier, en dix thèmes.
dossiers/graffigny/parcours/parcours-thematique



En 1913, Georges Noël juge le roman socialiste, puis « furieusement réactionnaire » deux lignes plus loin.

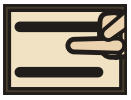
LE GARCILASO DE GRAFFIGNY : UNE TRADUCTION DE 1715, SANS TRADUCTEUR NOMMÉ

DANS l'Introduction historique, Graffigny écrit qu'on n'accorde guère « une âme pensante à ces peuples malheureux » ; la source qu'elle suit est mal fixée par la recherche. Sánchez Hernández la nomme *Histoire des Yncas* : traduction de Garcilaso de la Vega publiée par J.-F. Bernard à Amsterdam en 1715, « peut-être » dans la réédition de 1737, d'après Robin Howells (« Mme de Graffigny's story », *Modern Language Review*, 99, 1, 2004, p. 32-44, ici p. 12). Elle donne pour titre du livre de Garcilaso *Crónicas reales* (1609) et ne nomme pas le traducteur. Elle range l'*Histoire des Yncas* parmi les sources principales de Graffigny et présente Garcilaso comme le père des lettres du continent (p. 128). Aucun travail ouvert ne dit quelle édition française Graffigny avait sous les yeux. Howells reste la seule autorité citée par Sánchez Hernández pour ce point, et plus d'un siècle sépare le livre espagnol de 1609 de la traduction de 1715 sans qu'aucun travail ouvert en décrive les états. Faute de ces données, nul ne peut dire si la phrase sur l'âme pensante des Indiens reprend un mot de Garcilaso, de son traducteur ou de Graffigny elle-même.

› « L'or qui efface les hommes » : le deuxième commentaire du dossier. dossiers/graffigny/commentaires/texte-2-lor-qui-efface-les-hommes



Un lecteur ouvre à la page 383 le livre de Coulet (1967), qui refuse au roman tout intérêt philosophique.



Deux lignes, un doigt entre elles : c'est à cet écart que Noël change de verdict.

SUR LE SITE

› « Critique politique ou exotisme » : le huitième sujet de dissertation du dossier.
dossiers/graffigny/dissertations/sujet-8

› « Un nouvel univers s'est offert à mes yeux » : le parcours thématique du dossier, en dix thèmes.
dossiers/graffigny/parcours/parcours-thematique

› « L'or qui efface les hommes » : le deuxième commentaire du dossier.
dossiers/graffigny/commentaires/texte-2-lor-qui-efface-les-hommes

EN BREF

Louvat, 2024

parmi les suites données à des succès du théâtre, elle cite celles du *Cid* par Chevreau et par Desfontaines, fin 1637, puis *L'Ombre du comte de Gormas* de Chillac, en 1639.

Louvat, 2024

la seconde partie de *Don Quichotte* paraît en 1615, dix ans après la première ; Isabelle Rouane Soupault (2019) est la seule, selon elle, à l'avoir rapprochée de la *Suite du Menteur*.

Voltaire, cité par Louvat, 2024

avec quelques changements, la *Suite* ferait au théâtre plus d'effet que *Le Menteur* même.



Dans la cellule, l'alchimiste condamné réclame à Bookwit une demi-couronne.

Picciola, 2023

selon Louvat, elle juge dans une note de son édition (t. IV, p. 833) que le titre de la *Suite* a desservi la pièce et propose *Aimer sans savoir qui*.

Picciola, 2024

la comedia *Quien bien ama tarde olvida* s'intercale, dans le volume de Saragosse (1630), entre les deux modèles de Corneille ; elle ne l'attribue ni à Lope ni à Alarcón.

Dumora, 2024

elle rappelle la mise en scène de Brigitte Jaques au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, en 1992, où l'adieu d'Alidor, dans *La Place Royale*, est joué en larmes.

Louvat, 2024

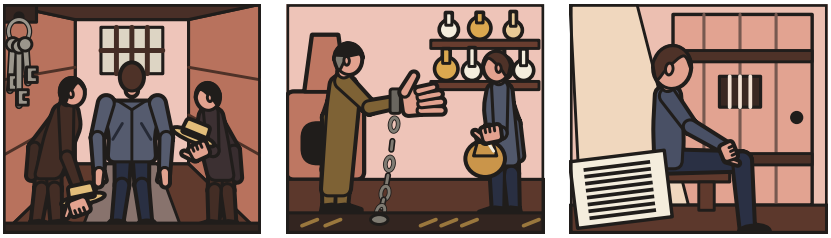
dans l'épître de 1645, Corneille juge le Dorante de la *Suite* nettement plus honnête homme que celui du *Menteur*, et bien moins estimable.

› « Corneille · Sources, bornes et droits » : la page des sources du dossier Corneille.
dossiers/corneille/sources/

LE FAIT

En décembre 1703, Steele ajoute un duel et la prison de Newgate au *Menteur* de Corneille

Un dramaturge reprend une comédie dont le menteur s'en tire par un mariage et veut en faire une leçon. La pièce tombe ; l'auteur accuse la piété, une universitaire accuse un mélange de deux manières de faire rire.



À Newgate, des bandits s'écartent devant Bookwit. Un alchimiste lui réclame une demi-couronne. Seul, Bookwit se croit meurtrier et attend la mort.

G. A. Aitken, dans l'introduction de son édition des pièces complètes de Richard Steele (collection Mermaid, Londres et New York, 1894), date de décembre 1703 une comédie intitulée *The Lying Lover* et mentionne une série de six soirées. Elle est fondée sur *Le Menteur* de Corneille, écrit-il, et sa partie la plus grave est de Steele seul.

Steele garde le défaut du héros et change ce qui lui arrive. Chez Corneille, observe Aitken, l'amour du menteur change et le mariage répond à ses vœux. Chez Steele, l'invention de Bookwit le mène à un duel, puis à la prison de Newgate, où des bandits de grand chemin le traitent avec égards, le prenant pour un meurtrier, et où un alchimiste condamné à la pendaison lui demande de lui prêter une demi-couronne.

Au dernier acte, Bookwit se croit l'assassin de son rival Lovemore et attend la mort en longs discours solennels, en vers blancs. Un ami déclare avoir tué Lovemore à sa place ; Lovemore avoue qu'il n'est que légèrement blessé, et Bookwit obtient la main de Victoria.

Steele n'a pas caché son dessein : dans sa dédicace au duc d'Ormond, il veut bannir de la conversation tout divertissement qui ne procède pas de la simplicité d'esprit. De ses scènes de prison, il accorde qu'elles font peut-être tort aux règles de la comédie, mais il les tient pour une justice rendue à celles de la morale. Dans son *Apology*, il écrira que la pièce a été condamnée pour sa piété.

Aparna Gollapudi avance une autre cause dans un article de 2011 paru dans *Comparative Drama* (vol. 45, fascicule 3). Elle analyse le dernier acte, le compare à *The Conscious Lovers* et à *The Tender Husband*, et soutient que les moyens du sentimentalisme au théâtre ne sont pas ceux de la comédie de réforme : la pièce soude deux manières comiques naissantes qui ne s'accordent pas toujours.

Là où Corneille laisse son menteur s'en tirer par un mariage qui lui convient, Steele le fait passer par la prison et par l'attente de la mort avant de le marier.

› « Le mensonge comme ressort comique » : la page de méthode du Menteur consacrée au mensonge de Dorante.
dossiers/corneille/methode/le-mensonge-comme-ressort-comique

LA PIÈCE

Le volume d'Aitken, *The Complete Plays of Richard Steele*, est paru en 1894 chez T. Fisher Unwin à Londres et chez Charles Scribner's Sons à New York, dans la collection « The Best Plays of the Old Dramatists ». Le Projet Gutenberg en diffuse le texte intégral. Dans l'introduction, les formules de Steele sont données en anglais ; Aitken ne signale aucune mention de Corneille dans la préface. L'article de Gollapudi (2011), « Why Did Steele's *The Lying Lover* Fail? Or, The Dangers of Sentimentalism in the Comic Reform Scene », figure sur la page ScholarWorks de la revue *Comparative Drama* : son résumé annonce l'étude du dernier acte et deux comparaisons, et ne nomme ni Corneille ni *Le Menteur*.

› « Le Menteur · Pierre Corneille · Texte intégral ancré » : le texte de la pièce, scène par scène.
corneille_menteur_texte

ZONE D'OMBRE

On ne sait pas sur quel texte de Corneille Steele a travaillé

Aitken écrit que la comédie est fondée sur *Le Menteur* ; la phrase ne nomme ni édition ni traduction, et il ne signale aucune mention de Corneille dans la préface de Steele. Il rappelle qu'Alarcón mariait son menteur à une jeune fille indifférente ; aucune source lue ne dit si Steele connaissait cette fin ou la seule fin de Corneille. Les six soirées qu'il mentionne ne sont suivies d'aucun compte : on ne sait ni si elles ont toutes eu lieu, ni sur quelle scène. Aucun compte rendu de la première soirée ne départage les deux explications de l'échec. Le résumé de Gollapudi ne nomme ni Corneille ni *Le Menteur* : l'étude de l'échec et celle de l'emprunt ne s'y rencontrent pas. Tant que le texte de départ reste inconnu, comparer les deux dénouements suppose que Steele a lu Corneille sous la forme qu'on lit aujourd'hui.

› « Corneille · Dissertation 8 » : le sujet « L'agilité au dénouement ». dossiers/corneille/dissertations/sujet-8

LE RÉCIT

Goldoni ne doit son sujet à Corneille qu'en partie : à Venise, le menteur finit rejeté de tous

Un Vénitien reprend le menteur de Corneille, y joint sonnet et sérénade, et lui retire son bonheur.

LE CONTEXTE

Dans l'édition Sonzogno de 1890 (*Commedie scelte*, t. III), numérisée par Liber Liber en 2001, la distribution du *Bugiardo* tient presque une troupe de rue vénitienne. On y trouve le Docteur Balanzoni, bolonais, ses filles Beatrice et Rosaura et leur servante Colombina, le chevalier padouan Ottavio, le confident Brighella et le valet Arlecchino. Viennent ensuite un voiturier napolitain, un jeune commis, un facteur, une chanteuse, des musiciens et des bateliers de peota et de gondole. L'action est située à Venise. La préface de l'auteur a pour titre *L'autore a chi legge*. Michael Jones insiste, selon Duffy, sur l'influence de la commedia dell'arte dans la pièce (pages 196 et 205 de son article).

› *« Présenter Le Menteur » : la page de présentation de la pièce.*
dossiers/corneille/presentation/presentation-de-l-oeuvre



À Venise, les bateliers amarrent la gondole. Chez Goldoni, on entend la sérénade. Rosaura ouvre sa fenêtre, sans un mot.

« Five Liars », cinq menteurs : c'est le titre que Michael Jones donne en 1984, dans la revue *AUMLA*, à une étude des imitations françaises, anglaises et italiennes de la comédie d'Alarcón. Le menteur italien est celui de Goldoni, *Il Bugiardo*, que Ariane Yuen Tsin Duffy confronte au *Menteur* dans la *Romance Review* de Boston College, en 1995.

Chez Corneille, Dorante, jeune homme fraîchement arrivé de Poitiers, invente à Paris des exploits et des amours ; la pièce compte cinq actes en vers et finit bien, puisque Dorante épouse Lucrèce. Chez Goldoni, elle compte trois actes en prose, se passe à Venise et respecte les trois unités, vingt-quatre heures comprises. Le menteur s'appelle Lelio. Son père est le marchand Pantalone, que Duffy rapproche du Géronte de Corneille. Rosaura a pour amant timide Florindo, auteur d'un sonnet, et une sérénade est chantée sur scène, quand Corneille la fait seulement décrire.

Dans sa préface, Goldoni avoue avoir tiré en partie son sujet de la comédie de Corneille. Il aurait pu, ajoute-t-il, se donner aussi le mérite de l'invention : les lettres, le sonnet et la sérénade sont de lui, et il prévoit qu'on dira que le menteur, c'est lui, qui s'attribue le mérite et la peine d'autrui. Le nom d'Alarcón n'y figure pas.

Jones estime que Goldoni doit moins à Corneille que Corneille à Alarcón. Pamela Stuart (1989) tient les lettres pour une invention de Goldoni, peut-être inspirée de celle de Géronte. Duffy conclut que Goldoni n'a pas traduit *Le Menteur* : il a emprunté la version de Corneille et fait sa propre pièce.

Il en retourne surtout la fin. Lelio s'enlise plus que Dorante dans ses mensonges, devient un menteur compulsif, perd Rosaura et se retrouve rejeté de tous.

Du même point de départ, Corneille tire un mariage et Goldoni un isolement : le mensonge, divertissement dans l'un, passe au rang de vice dans l'autre.

› *« Le Menteur en trois minutes » : la pièce de Corneille résumée en trois minutes.*
dossiers/corneille/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

CE QUI RESTE OUVERT

Le Bugiardo naît en 1747 ou en 1750, selon la source

DUFFY parle de la comédie de Goldoni comme de celle de 1747 (p. 11) et ne dit pas où ni quand elle a été jouée. L'édition Sonzogno de 1890 porte, sous le titre, qu'elle fut représentée pour la première fois à Mantoue, au printemps de l'année 1750. Trois ans séparent les deux indications, et aucune des deux sources n'évoque l'autre ni ne dit sur quel document repose la sienne. Duffy cite le texte dans l'édition Mondadori de 1939 (*Tutte le opere*, Vérone) ; l'édition Sonzogno date de 1890 : les deux dates viennent de deux éditions que rien ne confronte. L'édition ajoute un détail que Duffy ne donne pas : la création aurait eu lieu à Mantoue, quand l'action se passe à Venise. Rien ne permet de supposer que 1747 serait l'année de la rédaction et 1750 celle de la création : cette conciliation reste une hypothèse que ni l'article ni l'édition n'écrivent.

› *« Corneille · L'esprit sauve un instant, la mémoire menace » : le commentaire d'une scène où un succès improvisé fait courir le risque de la mémoire.*
dossiers/corneille/commentaires/texte-8

À TABLE

Un père qui demande à son fils s'il est gentilhomme : à l'acte V, Géronte lance « Êtes-vous gentilhomme ? » ; Liliane Picciola (2024, p. 13) y entend « Rodrigue, as-tu du cœur ? » du *Cid* et rapproche son monologue de celui de Don Dièguе.

Six programmes annoncés, cinq listés

la note 2 de l'introduction de Deguin et Louvat (2024) dit Corneille tombé six fois à l'agrégation entre 1982 et 2015, mais n'énumère que 1982, 1989, 1998, 2002 et 2015.

Un exemplaire de 1644 à New York

la Morgan Library conserve sous la cote PML 2029 une première édition in-quarto de 130 pages, imprimée à Rouen et vendue à Paris chez Sommaville et Courbé.



Le timide Florindo, amant de Rosaura, est chez Goldoni l'auteur d'un sonnet.

Un quiproquo de quatre actes

pour Florence Dumora (2024), la méprise entre Clarice et Lucrèce occupe quatre actes du *Menteur*.

Une qualité que Corneille loue en 1660

dans le *Discours*, il vante chez Dorante la « présence d'esprit », rapporte Dumora (2024).

Un mensonge qui désigne la fiction

Marie-Odile Sweetser (1983) propose de lire le « mensonge » du *Menteur* au sens littéraire de fiction.

Une bibliographie en deux volumes

Marc Escola limite celle de son *Menteur* (GF-Flammarion, 2024) aux études sur les comédies et renvoie, pour le reste, à celle des *Trois Discours*.

› *« Dorante invente une fête · Le Menteur » : une entrée dans la pièce par la fête inventée.*
dossiers/corneille/seuil/seuil-1-dorante-invente-une-fete

L'ENQUÊTE

Pour Picciola, Cliton nomme l'acteur Jodelet comme le faisaient les valets des comedias

Les théoriciens français tenaient le théâtre de Lope pour l'affaire d'une foule ignorante. Corneille le lisait depuis 1636 ; un nom d'acteur dans la bouche d'un valet sert à une universitaire à mesurer ce qu'il en a gardé.

En 1637, Scudéry attaque la tragi-comédie de Corneille dans *La Preuve des passages allégués*, en s'appuyant sur les théoriciens ; en 1639, La Mesnardière reproche à Lope, dans sa *Poétique*, de plaire à la multitude ignorante. Entre-temps, Corneille lit des recueils de comedias, au moins depuis 1636, écrit Liliane Picciola dans « La distanciation à l'espagnole revisitée par Corneille », article du troisième volume (2024) de la revue *Corneille présent*. Elle rouvre une question : ce que le théâtre français a gardé de ces pièces ne tient pas seulement à des intrigues, mais à une manière de rappeler au spectateur qu'il est au théâtre.

Picciola commence par un scrupule de mots. Elle juge « distanciation » anachronique, mais le préfère à « méta-théâtre », parce qu'il couvre les remarques d'un personnage qui cesse d'adhérer à son rôle, la structure de la représentation, les changements de registre et les parodies ; la critique espagnole parle de *distanciamiento* à propos du Siècle d'or depuis une cinquantaine d'années. Elle corrige au passage l'idée, reçue des théoriciens français, que Lope serait un ignorant.

Sa méthode est la comparaison de pièces. Elle suit le gracioso, le valet bouffon de la comedia, à travers plusieurs comedias qu'elle nomme, dont *La Verdad sospechosa* et *Amar sin saber a quién*, puis cherche leurs échos dans les vers de Corneille. Elle part du volume imprimé à Saragosse en 1630, la *Parte veynte y dos de las comedias del Fénix de España*, où, écrit-elle, Corneille a trouvé les modèles du *Menteur* et de la *Suite*. Elle suppose qu'il a voulu connaître aussi la dernière partie des comedias de Lope, parue en 1635.

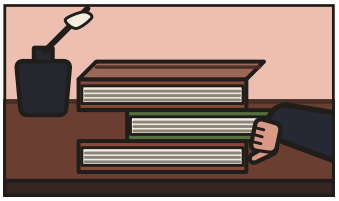
La pièce la plus nette est un nom propre. Dans la *Suite*, Cliton cite Jodelet aux vers 281 et 826 : c'est l'acteur qui tient à Paris le rôle de Cliton dans *Le Menteur*. Picciola relève aussi le nasillement de Jodelet, que soulignent Cliton et Lyse, et les galons rouges et verts de son habit de laquais, couleurs conventionnelles des bouffons. Elle indique que deux expressions, « dépaysés » et « habillés à la française », viennent de l'avis au lecteur placé devant *Le Menteur* dans l'édition collective des *Œuvres* de 1648, et elle les applique aux artifices empruntés aux comedias.

Ce qui est établi, c'est la lettre : un valet nomme son acteur. Ce qui est avancé, c'est l'origine : Picciola formule l'hypothèse que le dispositif vient des comedias, sans preuve directe, et elle s'en tient aux états du texte antérieurs à 1660. L'objection la plus proche vient de Bénédicte Louvat, dans le même volume : elle refuse de tenir Dorante et Cliton pour de simples avatars de leurs équivalents espagnols.

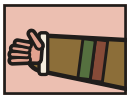
Si l'hypothèse tient, ce que le public de la *Suite* prenait pour un clin d'œil de troupe serait un emprunt reçu des comedias, et non une trouvaille de Corneille.

› « *Lire une parole qui agit · Le Menteur* » : une page de méthode sur la parole au théâtre. dossiers/corneille/methode/lire-une-parole-qui-agit

› « *La banque de questions · Le Menteur* » : des questions et des réponses sur la pièce, avec des références aux comedias de Lope. dossiers/corneille/banque/banque-de-questions



Dans le volume de Saragosse (1630), une comedia s'intercale entre les deux modèles de Corneille.



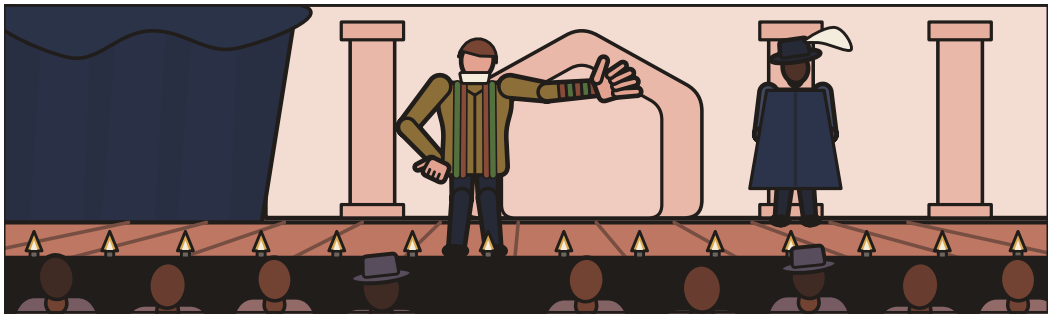
Picciola relève les galons rouges et verts de l'habit de laquais, couleurs conventionnelles des bouffons.

SUR LE SITE

› « *Lire une parole qui agit · Le Menteur* » : une page de méthode sur la parole au théâtre.
dossiers/corneille/methode/lire-une-parole-qui-agit

› « *La banque de questions · Le Menteur* » : des questions et des réponses sur la pièce, avec des références aux comedias de Lope.
dossiers/corneille/banque/banque-de-questions

› « *Le pont de l'épreuve · Le Menteur* » : le jeu d'oral du dossier Corneille.
dossiers/corneille/oral/le-pont-de-l-epreuve



Dans la Suite, Cliton, valet aux galons rouges et verts, cite l'acteur Jodelet par son nom.

RIEN NE DIT COMMENT LE PUBLIC PRENAIT LE CLIN D'ŒIL À JODELET

L'ARTICLE de Picciola ne compte ni scènes, ni répliques, ni apartés, et il ne produit aucune pièce d'archive, registre de troupe, plan de décor ou témoignage de spectateur pour *Le Menteur* ni pour la *Suite* ; il ne nomme aucun théâtre parisien et ne donne que des références de vers. Aucune des études lues ne retrouve non plus de registre ni de plan de décor du théâtre qui a créé les deux pièces. Rien ne permet de savoir comment on entendait le nom de Jodelet dans la bouche de Cliton, ni si le public y reconnaissait un usage espagnol. Le mot même de distanciation repose sur une affirmation que l'article ne documente pas : l'article ne nomme aucun des critiques espagnols qui l'emploieraient. Picciola relève le nom de Jodelet aux vers 281 et 826 de la *Suite* ; elle ne dit pas s'il revient ailleurs dans cette pièce ou dans *Le Menteur*. Le chemin du volume de Saragosse jusqu'à Corneille reste inconnu, et Picciola n'avance qu'une supposition pour celui de 1635. Sur le texte de 1660, que Picciola écarte, elle renvoie à son propre ouvrage (Atlande, 2024, p. 22) sans en reprendre l'argument. Les seules objections que l'article rapporte sont celles de Scudéry et de La Mesnardière, vieilles de près de quatre siècles.

› « *Le pont de l'épreuve · Le Menteur* » : le jeu d'oral du dossier Corneille. dossiers/corneille/oral/le-pont-de-l-epreuve

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

LE DOSSIER

Conesa sépare les deux dernières comédies des premières, Deguin et Louvat les rassemblent toutes

Un livre de 1989 fait passer en 1638 une frontière dans les comédies de Corneille ; une introduction de 2024 la refuse. Entre les deux, un reproche de préférence nationale et une question : Le Menteur est-il une exception ou un maillon ?

EN 1989, Gabriel Conesa publie *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636)* (SEDES). À la page 10, rapportent Yohann Deguin et Bénédicte Louvat dans l'introduction du troisième volume de *Corneille présent* (2024), il tient les deux dernières comédies de Corneille pour « d'une toute autre nature » que celles des années 1630, à cause de l'influence espagnole à partir de 1638. Les deux auteurs citent la formule dès les premières pages de leur introduction, pour la contester.

Deguin et Louvat jugent ce partage teinté de « préférence nationale ». La comédie française des années 1630 et 1640, répondent-ils, doit beaucoup aux dramaturgies italienne et espagnole, comme le montre Rotrou, et ce qui compte est la cohérence des trois pièces du programme, *La Place Royale*, *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*.

Les positions antérieures ne se recouvrent pas. Marc Fumaroli soutient dans l'*Histoire littéraire de la France* (Éditions sociales, 1975, repris dans *Héros et orateurs*, Droz, 1990) qu'un genre proprement cornélien, la « pastorale urbaine », est posé dès *Mélite* et se prolonge jusqu'à *La Place Royale* : une continuité, mais qui s'arrête avant les deux pièces espagnoles. Conesa, lui, borne son livre à 1629-1636. Deguin et Louvat prolongent la continuité de l'autre côté de la frontière. Le volume qu'ils dirigent rassemble des articles consacrés à Cléandre (Marc Douguet), au style naïf (Lauriane Maisonneuve), au mensonge à soi (Florence Dumora), aux insertions lyriques (Sylvain Garnier) et à la politique du plaisir (Marine Roussillon).

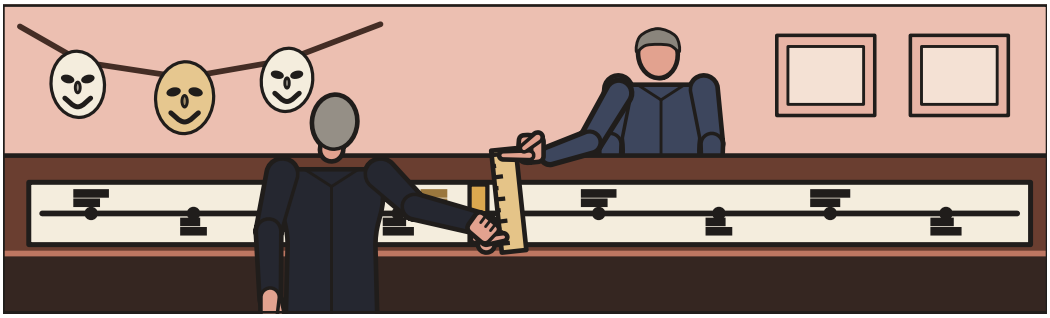
Leur méthode est un test de reconnaissance. Ils empruntent à Marc Escola (édition du *Menteur*, GF-Flammarion, 2024, p. 19 et suivantes) la « dramaturgie du mécompte » et la cherchent dans les trois pièces : les deux fourbes d'Alidor, auxquelles répondent les mensonges de Dorante ; le quiproquo central du *Menteur*, qui confond deux femmes ; la rétention d'identité de Mélisse dans la *Suite*. Georges Forestier (*Essai de génétique théâtrale*, Droz, 2004 ; *Littératures classiques*, 1996, p. 249) en donne la raison structurelle : le théâtre de Corneille est conditionné par le dénouement, et la pièce se compose à rebours.

L'objection la plus forte reste celle de Conesa, que les auteurs reçoivent sans la réfuter chiffres en main : huit ans séparent la fin de la période de Conesa (1636) de la première édition du *Menteur* (1644), et 1638 est la date où il fait commencer l'influence espagnole. Deguin et Louvat soutiennent que les trois pièces forment un ensemble ; ils jugent le critère de Conesa partial ; ils laissent ouvert ce que l'Espagne change concrètement, et où passerait, le cas échéant, la frontière.

Pour qui lit *Le Menteur* au programme, la pièce cesse d'être l'exception espagnole d'un auteur qui aurait quitté la comédie, et devient le deuxième terme d'une série où les fourbes d'Alidor préparent les mensonges de Dorante.

› « Corneille · La noblesse mise à l'épreuve du mensonge » : le commentaire de la scène où Géronte interroge Dorante. dossiers/corneille/commentaires/texte-9

› « Mensonge et comédie » : le parcours thématique qui accompagne la pièce au programme. dossiers/corneille/parcours/parcours-thematique



Conesa place en 1638 une frontière dans les comédies de Corneille ; Deguin et Louvat la contestent.

L'INTRODUCTION NE DÉFINIT PAS CE QUI RAPPROCHE LES TROIS COMÉDIES

LA note 4 résume la thèse de Conesa en une phrase : ni ses arguments ni le détail des pièces visées n'y figurent, et les travaux lus ne les reprennent pas. La « dramaturgie du mécompte » n'est pas définie dans l'introduction, qui renvoie à l'édition d'Escola ; elle est appliquée à trois cas, sans critère de ressemblance ni décompte. Le test n'est appliqué qu'aux trois pièces du programme : l'introduction ne dit pas s'il reconnaît aussi les comédies de 1629 à 1636, ce qui serait pourtant la condition pour trancher entre rupture et continuité. La note 4 ne dit pas non plus ce qui fait de 1638 une date. La réponse à Conesa s'appuie sur un seul exemple, Rotrou, sans relevé chiffré des emprunts à l'Italie ou à l'Espagne. Les autres références de la note 1, Robert Garapon (*Le Premier Corneille*, SEDES, 1982) et Michel Gilot avec Jean Serroy (*La Comédie à l'âge classique*, Belin, 1997), ne sont pas résumées : l'introduction ne dit pas où chacun place la frontière éventuelle. Liliane Picciola (*Corneille et la dramaturgie espagnole*, Narr, 2002, p. 107) est citée pour faire connaître l'univers espagnol, sans qu'une thèse sur la continuité ou la rupture lui soit attribuée.

› « Géronte demande des comptes · Le Menteur » : une entrée dans la pièce par la scène des comptes. dossiers/corneille/seuil/seuil-2-geronte-demande-des-comptes



Le test de la « dramaturgie du mécompte » s'applique à trois cas : Alidor, le quiproquo du Menteur, Mélisse.



1638 : Conesa en fait la date de l'influence espagnole, mais la note 4 ne dit pas pourquoi.

SUR LE SITE

› « Corneille · La noblesse mise à l'épreuve du mensonge » : le commentaire de la scène où Géronte interroge Dorante.
dossiers/corneille/commentaires/texte-9

› « Mensonge et comédie » : le parcours thématique qui accompagne la pièce au programme.
dossiers/corneille/parcours/parcours-thematique

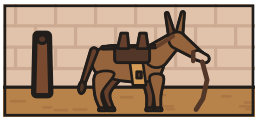
› « Géronte demande des comptes · Le Menteur » : une entrée dans la pièce par la scène des comptes.
dossiers/corneille/seuil/seuil-2-geronte-demande-des-comptes

EN BREF

Académie française, 2025
dans son dossier pédagogique, l'institution date au 12 février 1852 l'élection de Musset au fauteuil 10 et au 27 mai suivant sa réception par Nisard.

Séché, 1907
sa *Correspondance (1827-1857)* de Musset, recueillie et annotée, est rééditée par Slatkine en 1978 : 293 pages.

Ledda, 2013
L'Éventail et le dandy (Droz, 287 pages) consacre un chapitre au proverbe comme « jeu mondain, jeu littéraire ».



Un âne bâté, la sangle serrée : Pluche annonce que tout est prêt pour le départ.

Petrović, 2020
un mémoire de master de l'université de Genève sur le jardin nocturne laisse la pièce hors de ses textes et ne la retient que par un rapprochement de Jean-Marie Roulin (2012) avec le duo final d'*Il ne faut jurer de rien*.

Gastinel, 1931 ou 1933
le catalogue de Champion décrit la réimpression de 2012 du *Romantisme d'Alfred de Musset* (Slatkine, 712 pages) comme celle de l'édition de 1931 ; un article de Satsue Kanose cite le livre à Rouen, en 1933.

Trucart, 2026
Musset moraliste, annoncé par Champion pour début septembre 2026, place Musset dans la tradition des moralistes sceptiques de l'Ancien Régime.

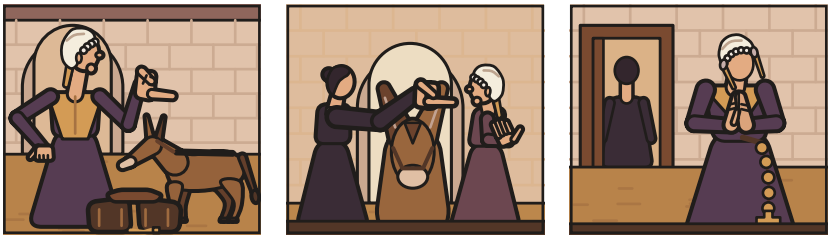
Franco, 1999
Le héros et l'histoire (Champion, 204 pages), réuni par Bernard Franco, rapproche la dramaturgie romantique de Kleist, de Musset et de Słowacki.

› *Suivre le « Parcours thématique » des jeux du cœur et de la parole dans la pièce.*
dossiers/musset/parcours/parcours-thematique

LE FAIT

Esther Pinon pèse chaque juron des proverbes de Musset avec le dictionnaire de 1835

Juron, jurement, blasphème : l'usage mêle les trois mots, l'Académie les séparait. Une universitaire en fait un étalon pour mesurer les éclats de Camille, de dame Pluche et des deux hommes d'Église.



Dame Pluche fait seller son âne dans la cour. Camille la renvoie : « Allez au diable ». Pluche s'écrie : « Camille a juré ! ».

« Allez au diable, vous et votre âne » (III, 4). Camille lance la phrase à dame Pluche, qui vient de lui annoncer que tout est prêt pour le départ et que son âne est bâté. La gouvernante s'écrie : « Seigneur Jésus ! Camille a juré ! » Esther Pinon, de l'université de Nantes, a fait de cet éclat l'un des points d'appui d'un chapitre paru en 2012 dans le douzième volume de *Styles, genres, auteurs*, aux Presses de l'université Paris-Sorbonne (pages 125 à 139).

Elle y lit trois proverbes de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien* et Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, et suit pour la pièce de 1834 l'édition de Bertrand Marchal (Folio théâtre, 2010). Son instrument est le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835 : un ouvrage publié un an après la pièce, non un dictionnaire d'aujourd'hui. Juron, jurement et blasphème n'y recouvrent pas la même chose, et c'est à partir de ces écarts qu'elle trie les éclats de langue.

Pour elle, l'éclat de Camille est inattendu : la jeune fille qui sort du couvent laisse tomber le masque de la dévote. Chez les deux hommes d'Église, le mouvement est inverse. À table, Blazius et Bridaine s'accusent l'un l'autre de sentir le vin, invoquent le ciel pour un verre ou pour une place, et Pinon voit la table du dîner prendre la place de celle de l'eucharistie. Renvoyé par le Baron, Blazius supplie Bridaine de plaider sa cause ; le curé répond que « il est midi sonné, et je m'en vais dîner ». L'Église a cédé la place au repas, et le vocabulaire de la piété, dans leur bouche, ne désigne plus rien de sacré.

Elle retient aussi, en ouverture, le Chœur qui décrit Blazius arrivant sur sa mule : « il marmotte un Pater noster ». Mesurés à cet étalon, les éclats de la pièce tombent aux moments où un personnage sort de son rôle : la pensionnaire se fâche, les hommes d'Église parlent de table et de diplôme. Le vocabulaire de la piété, qui devrait signaler le sacré, signale surtout, dans cette comédie, ceux qui ne tiennent plus leur emploi.

› *Lire « On ne badine pas avec l'amour » en texte intégral illustré, de la place devant le château à l'oratoire.*
dossiers/musset/texte/on-ne-badine-pas-avec-l-amour-texte-integral

LA PIÈCE

La note 15 du chapitre renvoie à la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, imprimée à Bruxelles chez J. P. Méline en 1835. Pinon en tire trois définitions. Le jurement y est un serment fait en vain, sans nécessité ni obligation, mot que l'usage emploie plus souvent pour blasphème, imprécation ou exécration. Le blasphème est une parole qui outrage la Divinité ou insulte la religion. Le juron est une façon de jurer dont on se sert d'ordinaire, et le mot s'étend à tout jurement. Elle en déduit une échelle : tout juron est un jurement, et un jurement peut être un blasphème. La note ne dit pas dans quelle bibliothèque l'exemplaire a été consulté.

› *Voir la page « Sources, éditions et frontière critique », qui situe les éditions de la pièce et l'état des lectures critiques.*
dossiers/musset/sources/

ZONE D'OMBRE

Le chapitre ne donne aucun total de jurons

PINON juge peu nombreux, au sens strict, les jurons des trois proverbes, mais elle n'en donne ni le nombre ni la liste complète (p. 127). Le seul décompte précis du chapitre porte sur une autre pièce : l'exclamation de Van Buck, employée trois fois dans *Il ne faut jurer de rien* (note 16). Rosette ne figure pas dans ce relevé : de la jeune paysanne, la chercheuse ne cite que le cri de l'oratoire. Les dates des références ne concordent pas toujours : l'édition d'Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée donnée par Françoise Duchamp (Flammarion, « Étonnants classiques ») est datée de 2007 dans la note 5 et de 2003 dans la bibliographie du volume. Les renvois de page suivent cette édition moderne ; ils ne permettent pas de savoir si le texte imprimé en 1834 porte les mêmes exclamations. Une mesure faite au dictionnaire de 1835 donne l'échelle des mots, non leur fréquence.

› *Ouvrir « Lire une parole qui agit », la page de méthode du site sur la parole dans la pièce.* dossiers/musset/methode/lire-une-parole-qui-agit

LE RÉCIT

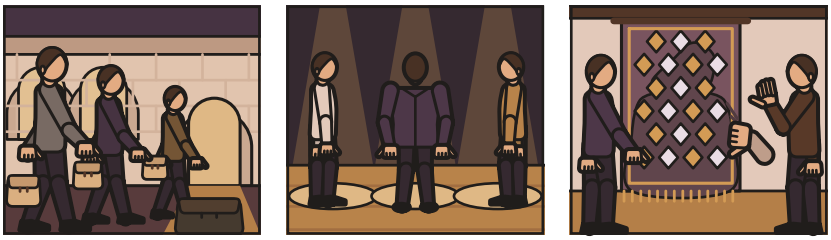
À Pau, trois jeunes acteurs de l'école de Strasbourg rejouent la pièce de 1834 dans un cycle de recherche

Une adaptation à trois rôles ouvre un cycle où chercheurs et gens de théâtre se partagent Musset.

LE CONTEXTE

Le cycle « Trois nuits avec Musset » est une manifestation du Centre de recherche et de création théâtrale de Pau. Sa troisième édition se tient au Théâtre Saint-Louis du 20 au 22 février 2025. L'adaptation de Lacoste dure une heure vingt et distribue Charlotte Issaly (Camille), Felipe Fonseca Nobre (Perdican) et Lucie Rouxel (Rosette), tous trois venus de l'école du Théâtre national de Strasbourg. Une rencontre professionnelle réunit le jeudi 20 février, de 14 h à 17 h, les gens du métier au Pavillon des Arts. Le livret fixe tous ces repères et les fait suivre de notices sur les artistes.

› *« On ne badine pas avec l'amour, Musset : dossier complet » : la page d'entrée du dossier de la pièce.*
musset_les-jeux-du-coeur-et-de-la-parole



Trois acteurs de Strasbourg arrivent au théâtre. Ils rejouent des retrouvailles après dix ans. Derrière la tapisserie, Rosette entend tout.

EN février 2025, à Pau, la comédie de Musset passe de la page à une scène réduite à trois interprètes. Le livret du cycle, que signent des universitaires et des gens de théâtre, en offre deux récits qui se recoupent. Sylvain Ledda, dans sa présentation, résume l'intrigue en quelques traits : Camille sort du couvent, Perdican revient de Paris docteur, et le Baron, père de Perdican et oncle de Camille, veut les marier.

Camille refuse. Perdican courtise alors Rosette, une jeune paysanne, pour éprouver sa cousine. Rosette, cachée derrière une tapisserie, entend tout et s'évanouit ; sa mort referme la pièce, que Ledda compare, pour son universalité, aux tragédies de Racine (p. 12).

Émilie Lacoste, qui signe l'adaptation, rattache dans sa note d'intention l'écriture au retour de Venise, après le voyage avec George Sand : Sand tombe malade, puis Musset ; Sand et le docteur Pagello le soignent ; Sand s'éprend de Pagello, et Musset rentre seul en France. En un an, entre 1833 et 1834, écrit-elle, il vit une rencontre et une rupture. Éric Vigner, qui programme à la suite *Il ne faut jurer de rien*, place cette seconde pièce après la rupture avec Sand et dit des deux textes qu'ils se suivent et se répondent, sans proposer la même fin.

Son adaptation concentre l'action sur Camille, Perdican et Rosette, qu'elle fait se retrouver « après dix années de séparation ». La durée n'est pas de son invention : Camille dit à son cousin « Il y a dix ans que je ne vous ai vu ». Elle écrit que Rosette finit par mourir dans un cri. Le résumé de Ledda et l'adaptation de Lacoste s'accordent ainsi sur un point : la pièce se raconte avec trois personnes, et c'est la paysanne qui la ferme.

› *Lire « De quoi parle On ne badine pas avec l'amour ? », la pièce racontée en trois minutes.*
dossiers/musset/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

CE QUI RESTE OUVERT

L'édition suivie par l'adaptation n'est pas indiquée

LE livret donne deux repères sur le texte de la pièce : une réplique de Camille (II, 5) est créditée à la *Revue des Deux Mondes* de 1834, et la présentation de Vigner la dit écrite en 1834. Il imprime des références d'édition précises pour *Namouna* (Ledda, Folio théâtre, 2019, p. 216) et pour *La Confession d'un enfant du siècle* (Ledda, GF-Flammarion, 2010, p. 260 ; Lestringant, Livre de poche, 2003, p. 108), mais aucune pour *On ne badine pas avec l'amour*. Le texte joué reste, pour le lecteur du livret, un texte sans édition nommée. Entre le texte de 1834 et les éditions modernes, rien dans ces pages ne dit sur quel état la distribution a travaillé, ni quelles coupures l'heure vingt du spectacle suppose. Le dictionnaire Musset en ligne que dirigent Ledda et Pinon, cité à la page 10, n'y est accompagné d'aucune adresse.

› *Consulter « On ne badine pas avec l'amour » dans sa page pour la voie générale.* dossiers/musset/voie-generale/

À TABLE

Deux séances pour les classes
les représentations scolaires ont lieu les 20 et 21 février, à 14 h.

Un travail commencé en 2023
Éric Vigner y a monté *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* comme « premier opus d'un travail de recherche », puis en a donné la version définitive en septembre 2024.

Deux films au cinéma Le Méliès
le dimanche 16 février, *Pauline à la plage* (1983) et *Le Rayon vert* (1986).



Un soulier dépasse sous la tapisserie : Rosette, cachée, entend tout et s'évanouit.

Des durées au programme
Il ne faut jurer de rien dure une heure trente, *Namouna* cinquante minutes.

Saint-Jean-de-Luz, 1963
la BnF enregistre une représentation de la pièce le 2 juillet, pendant la Grande Semaine, Hommage au Romantisme, au même programme qu'*Un caprice*.

Lyon, 1975
le 3 janvier, aux Célestins, Jean Meyer joue le Baron, Fernand Guiot Bridaine et Jacques Marin Blazius, dans des décors de Jean-Denis Malclès ; la notice ne nomme pas le metteur en scène.

Vingt-trois ans, non vingt-quatre
né le 11 décembre 1810, Musset n'a pas encore vingt-quatre ans quand la pièce paraît en juillet 1834, contrairement à ce que dit la note d'intention du livret.

› *Ouvrir « Présenter l'œuvre à l'entretien », des repères pour parler de la pièce à l'oral.*
dossiers/musset/presentation/

L'ENQUÊTE

Pour Pinon, l'oratoire est sans Dieu ; pour Laplace-Claverie, c'est le couvent qui ment

Dans la dernière scène, deux cousins appellent un Dieu qui ne répond pas. À treize ans d'écart, deux textes divergent sur ce que vise ce silence : le ciel lui-même, ou l'éducation que l'on donne aux filles.

DANS l'oratoire du château, Perdican prie : « ne tuez pas Rosette, Dieu juste ! » (III, 8). Esther Pinon en fait le point d'arrivée d'un chapitre de 2012 paru dans *Styles, genres, auteurs* (Presses de l'université Paris-Sorbonne), consacré aux jurons de trois proverbes de Musset. Elle avance que Perdican a fait « devant Dieu » les mêmes serments d'amour à deux jeunes filles, et que le Dieu invoqué par les deux cousins se montre indifférent ou absent.

Sur ce que la scène condamne, Pinon prend position à l'aide d'un mot de Musset. Le vrai blasphème de la pièce n'est pas celui des gros mots, soutient-elle : il consiste à blasphémer l'amour et l'amitié, formule qu'elle tire de *Namouna* (p. 136), et Camille comme Perdican en sont coupables. Sa méthode consiste à rapprocher deux serments. Dans le petit bois, Perdican promet à Rosette : « tu seras ma femme et nous prendrons racine ensemble » ; à l'oratoire, il s'adresse à Dieu en même temps que Camille. Elle relève aussi, chez Perdican, la phrase « je ne crois pas à la vie immortelle » et, chez Camille, le détournement d'une béatitude de l'Évangile de Matthieu pour railler Rosette. Pinon lit le dénouement comme un châtiment : ceux qui ont blasphémé sont frappés en même temps que la jeune fille qu'ils ont sacrifiée. Elle distingue deux points de vue : ce dénouement est orthodoxe pour qui rend un culte à l'amour, blasphématoire pour qui reste chrétien.

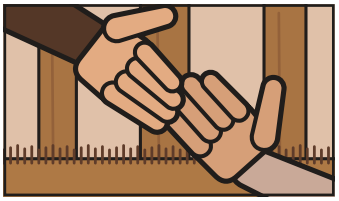
L'objection vient d'Hélène Laplace-Claverie. Dans le livret que le Centre de recherche et de création théâtrale de Pau a publié pour son cycle de 2025, elle déplace la cible : « C'est moins la foi religieuse qui est en cause, que l'hypocrisie et le mensonge ». La critique vise, selon elle, le couvent et la façon dont on forme les filles : Camille, comme Cécile dans la comédie qu'elle met en regard, est intelligente, alors que Rosette a été privée d'instruction par son milieu. Les deux textes diffèrent aussi par leur taille : un chapitre de quinze pages dans un volume savant, trois pages dans un programme de théâtre.

Une troisième voix, celle de la metteuse en scène Émilie Lacoste, rejoint Pinon : « Le ciel est vide et Dieu ne sauve personne » (p. 25 de la note d'intention de l'adaptation).

Ce qui est établi tient au texte : les deux cousins invoquent Dieu, et une jeune fille meurt. Pinon soutient que l'absence de réponse est celle du ciel ; Laplace-Claverie soutient que la foi n'est pas ce que la scène met à l'épreuve. L'une lit la scène à partir des serments et des mots de Perdican et de Camille, l'autre à partir de ce que le couvent et le milieu social ont fait de Camille et de Rosette. La question reste ouverte. Pour qui lit la dernière scène, l'enjeu est de savoir ce que le silence de l'oratoire désigne : l'abandon d'un monde sans Dieu, ou la fin d'une éducation fondée sur le mensonge.

› *Lire « La catastrophe donne son prix au jeu », le dixième commentaire linéaire de la pièce.* dossiers/musset/commentaires/texte-10

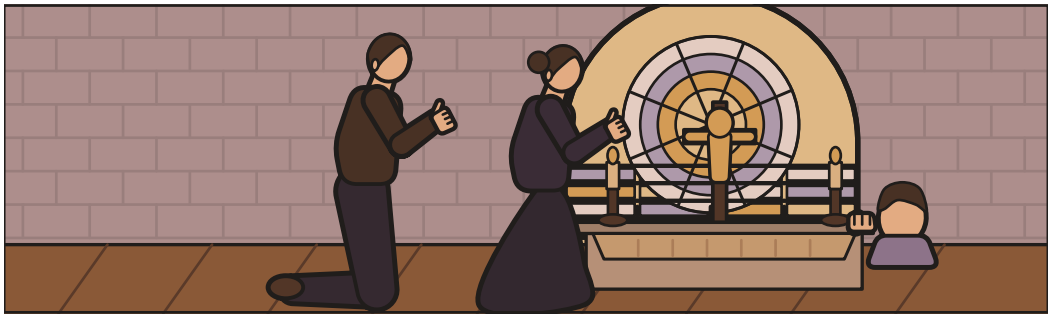
› *Ouvrir « Le cri derrière l'autel », la page du site consacrée à ce cri.* dossiers/musset/seuil/seuil-2-un-cri-interrompt-l-aveu



Dans le petit bois, Perdican tend la main à Rosette : « tu seras ma femme ».



Sur l'autel de l'oratoire, un crucifix : pour Pinon, le Dieu invoqué reste indifférent ou absent.



À l'oratoire, deux cousins appellent un Dieu qui ne répond pas ; derrière l'autel, Rosette a crié.

LES DEUX TEXTES NE SE CITENT PAS

LES notes du chapitre de 2012 renvoient à des éditions (Marchal, Ledda, Duchamp, Jeune), au dictionnaire de 1835 et à Molière dans la Pléiade, mais à aucune étude de la scène de l'oratoire. Le livret de 2025 n'imprime pas le chapitre de Pinon parmi ses références. Les deux textes ne pèsent d'ailleurs pas de même : quinze pages (125 à 139) dans un volume universitaire pour l'un, un texte de livret de théâtre pour l'autre. Ce chapitre paraît dans une collection de stylistique, la « Bibliothèque des styles », placée sous la direction d'Olivier Soutet, et le volume a été réédité en 2021 par Sorbonne Université Presses : son objet est le vocabulaire des proverbes, non la théologie de la pièce. Le dossier de l'Académie relève que le *Dictionnaire* cite le titre de la pièce à l'article « badiner », daté de 1834 (p. 12).

Deux livres pourraient trancher : *Le Mal du Ciel. Musset et le sacré*, de Pinon (Champion, 2015, 752 pages), et l'essai de Ledda sur la pièce, *ou les cœurs égarés* (Champion, 2024, 144 pages). Les notices de l'éditeur n'en disent pas assez pour savoir si le premier répond à Laplace-Claverie, ou si le second lit l'oratoire comme Pinon ou comme elle. Entre les deux textes, treize années ont passé sans qu'aucun travail intermédiaire soit cité d'un côté ni de l'autre.

› *Voir « Le rire et la catastrophe », le dixième sujet de dissertation sur la pièce.* dossiers/musset/dissertations/sujet-10

SUR LE SITE

› *Lire « La catastrophe donne son prix au jeu », le dixième commentaire linéaire de la pièce.*
dossiers/musset/commentaires/texte-10

› *Ouvrir « Le cri derrière l'autel », la page du site consacrée à ce cri.*
dossiers/musset/seuil/seuil-2-un-cri-interrompt-l-aveu

› *Voir « Le rire et la catastrophe », le dixième sujet de dissertation sur la pièce.*
dossiers/musset/dissertations/sujet-10

LE DOSSIER

Fantoches : l'Académie en compte trois dans la pièce, Laplace-Claverie en compte quatre

Le mot désigne, chez Musset, les gens du savoir et de la dévotion qui entourent les jeunes gens. Deux textes de 2025 ne le distribuent pas de la même façon, et c'est le Baron qui fait la différence.

LE dossier pédagogique que l'Académie française a consacré en 2025 à la pièce, pour les classes de seconde et de première, range maître Bridaine, maître Blazius et dame Pluche parmi des personnages « fantoches » (p. 14). Il leur donne deux ascendances : Shakespeare, d'abord, puis le grotesque du drame de Hugo. Ce sont trois noms, trois emplois, et pas un de plus.

Hélène Laplace-Claverie emploie le même mot dans le livret du cycle de Pau, la même année, mais l'applique à quatre personnages : Blazius, Bridaine, Pluche et le Baron (p. 17). Sa note 1 renvoie à l'article de Robert Mauzi, « Les Fantoches d'Alfred de Musset », paru dans la *Revue d'histoire littéraire de la France* d'avril-juin 1966, pages 257 à 282. La pièce est pour elle une comédie cruelle dont l'action est difficile à situer dans le temps et dans l'espace, contrairement à *Il ne faut jurer de rien*, dont le cadre se reconnaît. Son texte part des titres : les deux qu'elle rapproche partagent, écrit-elle, un présent gnomique et une modalité déontique.

Les deux textes ne disent pas leur critère. Le texte de la pièce en offre deux. Le Baron présente lui-même ses invités par leur emploi auprès des jeunes gens : Blazius est « gouverneur de mon fils », Pluche « gouvernante de ma nièce ». À la scène suivante, c'est lui qui s'arrête au bord d'une injure, « si je ne me retenais… », avant de traiter Pluche de « pécore » : le texte ne tranche pas entre un seigneur qui préside et un personnage qui joue sa partie. La suite en donne l'effet : le lendemain, dame Pluche confie à Camille que le Baron l'a traitée de « pécore » et se dit « enchantée de partir ». Aucun des deux textes ne dit lequel de ces traits pèse dans son choix.

L'objection la plus forte à la liste de trois est la liste de quatre. Le chapitre de 2012 de Pinon fournit pourtant des arguments aux deux camps : son relevé range les injures du Baron, aux pages 51 et 93 de l'édition Marchal, à côté de celles des précepteurs, mais il note aussi, page 55, que le Baron refuse de critiquer un ecclésiastique quand Blazius et Bridaine s'attaquent l'un à l'autre. L'objection inverse, qui voudrait écarter le Baron, ne figure dans aucun des textes ouverts.

Un point est acquis : Blazius, Bridaine et Pluche sont rangés parmi les fantoches par les deux textes. Le dossier de l'Académie avance une filiation, Shakespeare et le grotesque du drame de Hugo ; Laplace-Claverie soutient une liste plus large, qu'elle rattache à Mauzi sans dire comment celui-ci comptait. Rien ne tranche le cas du Baron. À trois, la comédie met face aux jeunes gens ceux qui les ont formés au savoir et à la dévotion ; à quatre, le père lui-même, qui les destine l'un à l'autre, entre dans la farce.

› *Lire « Le Baron juge l'ivresse de Bridaine », le cinquième commentaire linéaire.* dossiers/musset/commentaires/texte-5

› *Lire « Blazius transforme des signes en certitude », le septième commentaire linéaire.* dossiers/musset/commentaires/texte-7

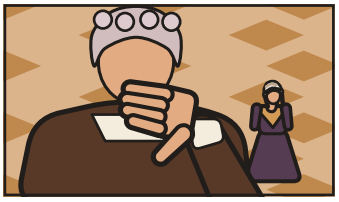


À table, Blazius et Bridaine se tournent le dos, Pluche entre eux : les trois fantoches de l'Académie.

L'ARTICLE DE MAUZI N'EST CONNU QUE PAR SA RÉFÉRENCE

ROBERT Mauzi consacre vingt-six pages aux fantoches de Musset, dans un titre qui vise l'ensemble de son théâtre et non cette seule pièce. Aucune source ouverte ne reproduit sa liste, son critère, ni le nombre de pièces qu'il parcourait, et le livret de Pau ne le résume pas. Les deux textes de 2025 appliquent ainsi à une comédie une notion fixée, d'après le titre de l'article, à l'échelle de l'œuvre entière. Ils ne sont d'ailleurs ni l'un ni l'autre une étude des personnages : le premier est un dossier destiné aux classes, le second un livret de théâtre. Parmi les références imprimées dans ce livret, celle de Mauzi est la seule qui porte sur les personnages ; les autres visent *La Confession d'un enfant du siècle* (Lestringant, Livre de poche, 2003), *La Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard (1957) et *Le Pays* de Marie Darrieussecq (2005). Le chapitre de Pinon, qui donne le détail le plus fin sur les paroles du Baron, ne renvoie lui non plus à aucune étude sur les fantoches. Entre 1966 et 2025, cinquante-neuf ans s'écoulent sans qu'un travail intermédiaire sur ces personnages soit cité. La question de savoir qui est un fantoche dans cette pièce repose sur un article ancien dont le contenu ne se lit nulle part dans les sources ouvertes.

› *Voir « Le Chœur, témoin ou juge », le quatrième sujet de dissertation.* dossiers/musset/dissertations/sujet-4



Le Baron se retient, la main sur la bouche : Laplace-Claverie en fait un quatrième fantoche.



Une carafe, un verre plein, un verre vide : à table, Blazius et Bridaine s'accusent de sentir le vin.

SUR LE SITE

› *Lire « Le Baron juge l'ivresse de Bridaine », le cinquième commentaire linéaire.*
dossiers/musset/commentaires/texte-5

› *Lire « Blazius transforme des signes en certitude », le septième commentaire linéaire.*
dossiers/musset/commentaires/texte-7

› *Voir « Le Chœur, témoin ou juge », le quatrième sujet de dissertation.*
dossiers/musset/dissertations/sujet-4

EN BREF

Rykner, 1999

dans sa section sur les autres mises en scène, il relève que du 16 mars au 11 avril 1993 la pièce est jouée en clowns au Théâtre des Quartiers d'Ivry.

Godin, 1995

la plupart des pièces de Sarraute ont d'abord été diffusées à la radio, dans une quinzaine de pays dont le Canada, écrit Diane Godin dans *Jeu*.

Vilà i Folch, 1986

signée J.V.F. dans la revue catalane *Serra d'Or* (décembre 1986, page 105), une critique rend compte de *Per un sí o per un no*, jouée le 28 octobre 1986 au Teatre Poliorama de Barcelone dans la traduction de Carme Serrallonga.



Un exemplaire du programme est conservé à la New York Public Library, ouvert aux seuls chercheurs qualifiés.

Huang Shin-yi, 2017

de la Chinese Culture University, une étude de la force illocutoire, ce que les phrases font en plus de ce qu'elles disent, prend pour matière *Le Silence* et *Pour un oui ou pour un non*.

Martinoir, 1982

Francine de Martinoir publie « À la naissance même du drame » dans *La Quinzaine littéraire* du 16 au 31 mars 1982, avant toute représentation scénique.

Parisse, 2023

son article écrit « Nicole Sand » à la note 16 pour l'auteure de l'entretien du *Monde* de 1967, « Zand » à la note 54 et dans la bibliographie.

BnF, 2024

la bibliographie de l'agrégation écarte l'étude de Boblet (2005) faute de mention explicite du théâtre.

› *« Parcours thématique : Théâtre et dispute » : le parcours au programme, pour replacer ces travaux.*
dossiers/sarraute/parcours/parcours-thematique

LE FAIT

À New York, Sarraute passe avant Glenn Close au Samuel Beckett Theatre, non au Manhattan Theatre Club

Le lieu de la première américaine se répète de présentation en présentation. Un critique de 1985 et une notice de bibliothèque décrivent pourtant la soirée sans nommer ce lieu, et en donnent un autre.



Un critique entre au Samuel Beckett Theatre. Le lever de rideau ouvre la soirée ; il note. Son compte rendu est daté du 6 juin 1985.

LE 6 juin 1985, John Beaufort rend compte dans le *Christian Science Monitor* d'une soirée new-yorkaise à deux pièces, jouée au Samuel Beckett Theatre jusqu'au 30 juin. Le titre de son article ne retient que la pièce principale, *Childhood* : l'adaptation par Simone Benmussa du livre de Sarraute, dans la traduction de Barbara Wright. Beaufort y voit un collage de fragments, où Glenn Close, commentatrice et narratrice, reste prise dans le souvenir tout en gardant une distance neutre.

La seconde pièce, qu'il appelle le lever de rideau et qui ouvre la soirée avant l'entrée de Glenn Close, est *For No Good Reason*, traduction par Kate Mortley de *Pour un oui ou pour un non*. Benmussa met en scène les deux spectacles. Beaufort juge le lever de rideau plus vif que la pièce principale. Il y voit un homme qui se dit en marge et qui tente de parer les coups d'un ami, loue Max Wright dans le rôle de l'offensé et Stephen Keep dans celui de l'ami à peine agresseur, et note que la mise en scène répond aux ambivalences et aux sous-entendus du texte.

Ce que l'article ne contient pas compte autant que ce qu'il dit. Il ne nomme pas le Manhattan Theatre Club, que plusieurs présentations de la pièce donnent pour lieu de la première américaine. Il ne dit pas où ni quand le spectacle a été monté auparavant, et il paraît pendant la série, à vingt-quatre jours de la clôture. Une notice de la New York Public Library, qui décrit la captation du spectacle, nomme la même salle que Beaufort et pas davantage le club.

Pour la scène new-yorkaise de 1985, un critique de l'époque et un catalogue de bibliothèque s'accordent sur une seule salle, le Samuel Beckett Theatre, où la pièce de Sarraute ouvre la soirée d'un spectacle dont Glenn Close est l'affiche.

› *« Pour un oui ou pour un non en trois minutes » : la pièce résumée en une page, pour situer les deux amis avant la soirée new-yorkaise.* dossiers/sarraute/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

LA PIÈCE

La pièce est une cassette vidéo conservée à la New York Public Library, dans la Billy Rose Theatre Division, sous la cote NCOV 438 : format U-matic de trois quarts de pouce, couleur, 50 minutes. La notice indique que le spectacle a été filmé au Samuel Beckett Theatre le 29 juin 1985 et qu'il est présenté par The Harold Clurman Theatre, que dirige Jack Garfein ; la réalisation vidéo est de Dennis Diamond, pour Video D Studios. Elle nomme quatre interprètes, Stephen Keep, Max Wright, Michael Grodenchik et Marek Johnson, puis Benmussa et Antoni Taulé pour les décors et les lumières, Gail Brassard pour les costumes. Elle ne dit ni qui joue quel rôle ni qui a traduit. Un exemplaire du programme existe ; l'accès est réservé aux chercheurs qualifiés.

› *« Sources, bornes et droits » : les sources, les limites et les droits attachés à la pièce.*
dossiers/sarraute/sources/

ZONE D'OMBRE

Le soir de la première reste sans date dans les sources

ARNAUD Rykner date la création américaine du 29 mai 1985. La notice de la New York Public Library date la captation du 29 juin 1985, la veille du 30 juin que Beaufort donne pour dernier jour. Les deux dates ne diffèrent que par le mois, et aucune source ouverte ne dit si l'une est le reflet de l'autre. L'article du 6 juin n'indique pas le soir d'ouverture, et seule la clôture donne une borne à la série : sa durée totale est inconnue. Aucune source ne dit non plus si le spectacle a d'abord été donné dans un autre théâtre, ni lequel, et aucune critique new-yorkaise de 1985 autre que celle de Beaufort n'a été retrouvée. Le nom de Kate Mortley ne figure que chez Beaufort, et aucune notice ouverte ne signale si sa traduction a été publiée. Le programme, dont la bibliothèque détient un exemplaire, n'est reproduit dans aucune source ouverte.

› *« Les voisins peuvent-ils trancher ? » : la question des deux témoins, qui jugent la dispute dans la pièce.*
dossiers/sarraute/seuil/seuil-2-les-voisins-peuvent-ils-trancher

LE RÉCIT

Une phrase avant la pièce : Rykner la retrouve dans un roman de 1968, Sarraute refuse d'y voir une source

Deux amis se brouillent sur une intonation ; la recherche se demande où l'autrice l'avait entendue.

LE CONTEXTE

Deux volumes portent la pièce. Celui de Gallimard, en 1982, compte cinquante-sept pages, d'après Cusson. Celui de la collection Folio Théâtre (no 60), en 1999, en compte quatre-vingt-trois, selon la bibliographie de la BnF pour l'agrégation : il est présenté, établi et annoté par Rykner, qui y joint une préface, une notice, des notes, une chronologie et une section sur les mises en scène, et son texte dérive de celui de la Pléiade. Le volume de poche, qui porte l'ISBN 978-2-07-040751-4, compte ainsi vingt-six pages de plus que celui de 1982 et laisse le texte de la pièce sous le copyright de Gallimard de 1982. C'est dans la notice de Rykner que se lit le rapprochement avec le roman.

› « Pour un oui ou pour un non · Texte intégral » : l'édition suivie par le site et ses sources.
dossiers/sarraute/texte/pour-un-oui-ou-pour-un-non-texte-integral



À Montréal, Cusson reçoit le petit volume de 1982. Elle y souligne la réplique qui revient. Sa recension occupe la page 150 de Jeu, en 1983.

CHANTALE Cusson recense en 1983, dans la revue montréalaise *Jeu* (no 26, page 150), le petit volume que Gallimard a publié l'année précédente. Elle y résume l'affaire en peu de mots : quatre personnages, deux amis de longue date et deux voisins appelés à témoigner du procès fait à leur amitié, puis à le juger. La brouille ne dit pas son nom. Elle commence à demi-mots et se joue sur un oui ou sur un non, à partir d'une réplique qui revient comme un reproche : « C'est bien… ça… », dite un jour à l'annonce d'un petit succès. Cusson y lit une critique d'une société qui ne reconnaît que les bonheurs codés, où les vieilles amertumes se ravalent sous la culpabilité et où la liberté des sentiments reste bien illusoire.

Arnaud Rykner, dans la notice de son édition (Gallimard, Folio Théâtre, 1999), rapproche cette intonation étirée d'un passage du roman *Entre la vie et la mort*, paru en 1968 : les pages 136 à 138 de l'édition de poche. Le « ça » y tombe, selon l'image qu'il cite, comme une grille qui se referme sur une souris. Le rapprochement est le sien, et l'autrice le récuse. Interrogée en 1990, Sarraute refuse le mot d'adaptation et dit n'avoir rien repris du roman, d'après l'entretien que Rykner cite dans son livre de 1991, *Nathalie Sarraute* (Seuil, page 181).

Armelle Héliot, dans *Littérature* (no 118, juin 2000), place la phrase du roman en épigraphe de son article. Rykner relève aussi, dans le même roman, une image des guillemets comme des fers, à la page 119 : dans son relevé, le roman de 1968 sert de réserve d'images à la pièce, et la querelle de la phrase n'est qu'un cas parmi d'autres.

Pour Rykner, la phrase qui lance la querelle appartient à une scène de roman antérieure de quatorze ans à la pièce publiée ; pour Sarraute, elle n'en vient pas, et les deux affirmations restent debout côte à côte.

› « "C'est bien… ça" : est-ce vraiment pour rien ? » : la phrase qui lance la dispute, à discuter avant de lire la scène.
dossiers/sarraute/seuil/seuil-1-c-est-bien-ca

CE QUI RESTE OUVERT

La voyelle étirée, texte ou critiques, reste à établir

DANS *Jeu*, deux textes écrivent la réplique avec une voyelle étirée, à douze ans d'écart et d'après le même volume de 1982. Cusson, en 1983, la cite « c'est biiien… ça ». Diane Godin, en 1995 (no 74), en fait le titre de sa chronique, « C'est biiien… ça… », et cite le texte de la pièce d'après l'édition Gallimard de 1982. Rykner parle d'une intonation étirée : aucune source ouverte ne compare l'impression de 1982 à celle de 1999, ni ne dit si l'allongement est dans le texte imprimé ou ajouté par les critiques pour rendre le ton. Seule une collation, c'est-à-dire la comparaison mot à mot de deux états d'un texte, le dirait, et aucune source ouverte ne rapporte ce travail pour les volumes de 1982 et de 1999. Le roman de 1968, troisième état possible de la phrase, n'est reproduit par aucune d'elles : sa graphie ne peut pas être mise en regard.

› « Du "rien" à "C'est bien… ça…" » : le commentaire du passage où la phrase est prononcée. dossiers/sarraute/commentaires/texte-5

À TABLE

Un théâtre dans le théâtre
du 9 au 25 octobre 1997, la mise en scène d'Azéma place les deux amis dans un théâtre, selon Rykner.

Des images animées à Montréal
en janvier 2013, Aurélie Olivier décrit dans *Jeu* la mise en scène de Christiane Pasquier au Théâtre de Galiléo, avec Marc Béland et Vincent Magnat, où des images animées accompagnent les acteurs.

Un vertige avec des ancêtres
Lydie Parisse rapproche la pièce de *L'Ascension du mont Ventoux* de Pétrarque (1336), et *Le Silence* de la *Lettre de Lord Chandos* de Hofmannsthal (1902).



Rykner relève aussi, à la page 119 du roman de 1968, des guillemets comme des fers.

Une étude sur les didascalies
celle de Rittaud-Hutinet (2007) figure à la bibliographie de l'agrégation 2024 de la BnF.

Des personnages aux identités multiples
Hela Bahri étudie en 2010, dans *Synergies Algérie* (no 10, pages 107 à 123), des personnages du *Silence* et du *Mensonge* qui s'en donnent plusieurs.

Un autre Sarraute à Montréal
Elle est là est jouée à l'Espace GO du 21 janvier au 15 février 2003, d'après Diane Godin dans *Jeu*.

Un décor vide
en 2003, Johanne Bénard oppose dans une note de *Jeu* (no 108, page 53) le spectacle d'Omnibus à Montréal à celui de Lassalle, joué dans un décor vide.

› « Jouer avec la dispute » : les trente jeux du dossier Sarraute.
dossiers/sarraute/jeux/index/

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

L'ENQUÊTE

Sarraute écrit que l'action est absente de ses pièces, Lydie Parisse la retrouve dans la parole

L'autrice dit tantôt son théâtre sans action, tantôt mû par les seuls mots. Une étude de 2023 ne choisit pas entre ces phrases : elle en fait deux sens d'un même mot, et les éprouve sur les répliques.

LE 18 janvier 1967, *Le Monde* publie, à la page 18, un entretien de Nicole Zand avec Nathalie Sarraute. L'autrice y affirme, d'après la citation qu'en donne Lydie Parisse, que le langage produit à lui seul l'action dramatique, par une progression que lui seul fait avancer. Une autre phrase, que renvoie la page 1712 de l'édition de la Pléiade, dit presque le contraire : « dans toutes mes pièces, l'action est absente, remplacée par un flux et reflux du langage ». Parisse cite les deux dans les *Cahiers ERTA* (no 36, 2023), aux pages 185 et 188, et refuse d'y voir une contradiction.

Deux positions se font face dans les travaux que Parisse convoque. La première est celle de l'autrice : l'action est absente de ses pièces, remplacée par un mouvement du langage. La seconde est celle de Jean-Pierre Ryngaert, qui écrit dans *Lire le théâtre contemporain* (Nathan, 2000, page 117) que la parole est action et que les conflits se nouent autour de l'activité langagière. Parisse reprend la formule de Ryngaert et la met à l'épreuve du texte.

Sa méthode est la lecture rapprochée. Elle suit, réplique après réplique, des gestes de parole comme l'attaque, la riposte, l'esquive, le bouclage ou l'effet-miroir, dans *Le Silence* (Gallimard, 1993) et dans *Pour un oui ou pour un non* (Gallimard, 1999), deux éditions établies par Rykner. Pour la seconde pièce, elle renvoie aux pages 27, 29, 31, 36, 38, 40 à 43, 45 et 46 : chaque affirmation de l'article s'appuie sur un endroit que le lecteur peut rouvrir. Elle tient compte du contexte, la radio, le réalisme, deux mises en scène (Benmussa en 1986, Lassalle en 1998). L'étude occupe quarante et une pages des *Cahiers ERTA* (177 à 217).

Le résultat tient en une distinction. L'action que l'autrice déclare absente est l'action extérieure, celle des événements ; l'action dont parle l'entretien de 1967 est celle que la parole pousse en avant. Parisse établit que les deux phrases décrivent deux objets, et que le mot ne change de sens que pour qui le cherche hors des répliques.

L'objection la plus forte vient de l'autrice elle-même : sa phrase dit que l'action est « remplacée » par un flux et un reflux du langage, non que le langage en soit une. Parisse l'écarte en séparant l'action extérieure de l'action de la parole, sans prétendre que Sarraute ait employé cette distinction dans les mêmes termes. Ce qui est tranché : les deux déclarations ne s'excluent pas. Ce qui ne l'est pas : si l'action de la parole suffit à faire un drame, et pour quel spectateur, puisque Parisse ne rapporte aucune réaction de public.

La phrase de la Pléiade cesse ainsi de dire que rien n'arrive : elle dit que rien n'arrive qu'on puisse montrer autrement que par ce que les deux amis se disent.

› « Le rien qui agit » : la dissertation sur ce qui se passe quand rien ne se passe.
dossiers/sarraute/dissertations/sujet-3

› « Sujet III · La dissertation enluminée » : l'animation du sujet « Le rien qui agit », étape par étape.
dossiers/sarraute/dissertations/animation-dissertation-3



Dans la Pléiade, à la page 1712, Sarraute écrit que « l'action est absente ».



La phrase de la page 1712 n'est datée par aucune source ouverte.



Le 18 janvier 1967, Le Monde publie, page 18, l'entretien de Nicole Zand avec Nathalie Sarraute.

LA PHRASE DE LA PLÉIADE N'EST PAS DATÉE, ET L'ENTRETIEN DU MONDE N'EST CONNU QUE PAR UNE CITATION

LA phrase de la page 1712 n'est datée par aucune des sources ouvertes, et aucune ne nomme le texte de la Pléiade auquel elle appartient : on ne peut dire ni si Sarraute a changé d'avis depuis 1967, ni si elle a dit les deux choses la même année. L'entretien du *Monde* n'est connu que par les quelques mots que Parisse en cite aux pages 185 à 188, et son texte entier n'est reproduit dans aucune source ouverte. L'adjectif « extérieure », dont Parisse se sert pour séparer deux sortes d'action, se lit déjà en 1995 chez Diane Godin, qui écrit que les personnages de Sarraute ne sont pas portés par une action extérieure : les sources ouvertes ne disent pas si l'une dépend de l'autre. Enfin, l'épreuve porte sur deux pièces seulement. Huang Shin-yi compte six pièces dans le théâtre de l'autrice ; la formule « dans toutes mes pièces » n'est éprouvée ni sur *Isma*, ni sur *Le Mensonge*, ni sur *C'est beau*, ni sur *Elle est là*, qui ne sont pas l'objet de l'article. Aucun des travaux ouverts ne dresse la liste des événements de la pièce : l'absence d'action extérieure n'y est constatée que par la parole de l'autrice et par la lecture de Parisse.

› « La méthode de dissertation » : comment construire un plan sur la pièce. dossiers/sarraute/dissertations/methode-dissertation

SUR LE SITE

› « Le rien qui agit » : la dissertation sur ce qui se passe quand rien ne se passe.
dossiers/sarraute/dissertations/sujet-3

› « Sujet III · La dissertation enluminée » : l'animation du sujet « Le rien qui agit », étape par étape.
dossiers/sarraute/dissertations/animation-dissertation-3

› « La méthode de dissertation » : comment construire un plan sur la pièce.
dossiers/sarraute/dissertations/methode-dissertation

LE DOSSIER

Logodrame ou pièce-paysage : quatre critiques donnent quatre noms à ce qui se joue entre deux amis

Chaque nom donné à la dispute des deux amis engage une idée de ce que la scène met en jeu : une parole, un être, des mouvements intérieurs, un paysage. Une étude de 2023 les range, sans les départager tout à fait.

LA note 5 de l'article de Lydie Parisse (*Cahiers ERTA*, no 36, 2023, page 180) renvoie le mot « logodrames » à Arnaud Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman* (Corti, 1988). Le mot dit que le drame est dans la parole même. Michel Vinaver, dans *Écritures dramatiques* (Actes Sud, 1993), propose un autre nom, la pièce-paysage, où la parole n'est pas ce qui transporte l'action mais l'action même. Selon Parisse, il situe *Pour un oui ou pour un non* à la marge de la pièce-machine.

Parisse dresse l'état du débat à la page 186 : une partie de la critique lit les pièces de Sarraute comme des psychodrames, une autre comme des logodrames. Elle nomme les seconds, non les premiers. Rykner, dans le chapitre « Nathalie Sarraute et le logodrame » de son livre de 1988 (page 61), fait de la parole le lieu même du drame. Rachel Boué, en 2000 (pages 153 à 168, citées à la page 190 de Parisse), y lit un drame de la parole où le langage sert d'instrument d'autorité. Joëlle Chambon, dans sa thèse *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute* (université Montpellier 3, 2001, pages 369 à 371) puis dans *Après le vieux jeu* (Hermann, 2021, page 37), voit plutôt un conflit tropismique d'une violence extrême : un affrontement de ces mouvements intérieurs que Sarraute appelle tropismes.

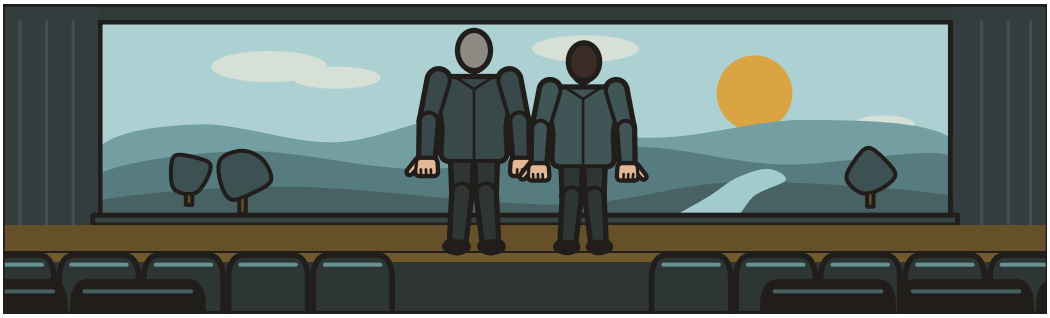
Elle part de l'image du théâtre de chambre, un huis clos où la parole prend la place de l'action, et de Chambon et Lassalle qui décrivent *Le Silence* comme le grossissement et le ralenti de quelques secondes de malaise (page 177). La méthode de Parisse est ensuite un tri des étiquettes par la structure. Elle confronte chacune à ce que les pièces organisent : un chœur formé par les voisins, une action qui oscille entre le duel et le duo, une parole qui est l'action même, selon la définition que Vinaver donne de la pièce-paysage (pages 21, 28, 40 et 43 à 46 de son livre). La comparaison couvre une longue période : trente-trois ans séparent le plus ancien des travaux cités à ce sujet, celui de Rykner en 1988, du plus récent, celui de Chambon en 2021.

L'objection la plus forte porte sur le mot de parole lui-même. Eric Eigenmann écrit dans *La parole empruntée* (L'Arche, 1996, page 34) que le drame de Sarraute n'est pas tant le drame de la parole que celui de l'être doué de parole. La formule déplace l'enjeu des mots vers celui qui les dit, et Parisse la reprend sans la discuter.

Ce qui est tranché : la pièce ne se réduit pas à une querelle de psychologues, et Parisse juge la notion de pièce-paysage « d'autant plus pertinente » pour les deux pièces qu'elle étudie. Ce qui ne l'est pas : si le drame est dans les mots, dans les mouvements qu'ils recouvrent ou dans l'être qui les dit. Selon le nom que l'on retient, la dispute des deux amis devient un duel de mots, un choc intérieur ou un paysage où tout arrive par la voix.

› « *La dispute qui défait et révèle* » : la dissertation sur la nature du conflit entre les deux amis. dossiers/sarraute/dissertations/sujet-2

› « *Pour un oui ou pour un non* » : la page du parcours Théâtre et dispute. sarraute_theatre-et-dispute



Michel Vinaver propose le nom de pièce-paysage : la parole y est l'action même, non ce qui la transporte.

LES TENANTS DU PSYCHODRAME NE SONT PAS NOMMÉS ET PERSONNE NE COMPTE LES RÉPLIQUES

PARISSE ne nomme pas la partie de la critique qui lit les pièces comme des psychodrames (page 186) : cette position n'est connue que par la façon dont les tenants du logodrame la décrivent. Aucun des travaux cités ne dénombre répliques, didascalies ou occurrences. Parisse note seulement que H2, qu'elle appelle le coryphée, a plus de répliques que les autres (page 183), sans donner de chiffre, et aucun comptage ne soutient l'étiquette de logodrame. La thèse de Chambon, soutenue en 2001, n'est citée que par les pages 369 à 371 que Parisse en tire, et *Après le vieux jeu* par la page 37. Enfin, Rykner est cité pour deux livres, l'un chez Corti en 1988, l'autre au Seuil en 2002, et les notes de Parisse ne disent pas si le second reprend le premier. Le mot a depuis servi de titre à d'autres études, celle de Huang Shin-yi en 2017 par exemple : aucune source ouverte ne dit si cet emploi reprend la définition de Rykner. Boué, enfin, n'est connue que par un passage de huit pages auquel Parisse renvoie, sans que les sources ouvertes en donnent le titre.

› « *Dix sujets pour travailler la dissertation* » : les dix sujets proposés sur la pièce. dossiers/sarraute/dissertations/index



Parisse renvoie à quatre livres : Corti 1988, Actes Sud 1993, L'Arche 1996, Hermann 2021.



La note 5, page 180 de Parisse, renvoie le mot « logodrames » à Rykner.

SUR LE SITE

› « *La dispute qui défait et révèle* » : la dissertation sur la nature du conflit entre les deux amis.
dossiers/sarraute/dissertations/sujet-2

› « *Pour un oui ou pour un non* » : la page du parcours Théâtre et dispute.
sarraute_theatre-et-dispute

› « *Dix sujets pour travailler la dissertation* » : les dix sujets proposés sur la pièce.
dossiers/sarraute/dissertations/index

EN BREF

Cornulier, 2021

« Suivre ses vues (à quoi rêvent les poètes de seize ans) », dix pages parues en janvier 2021 dans *Parade sauvage* 31 (pp. 97-106), traitent notamment d'« À la musique ».

Saminadayar-Perrin, 2016

son article sur *Le Forgeron* porte les pages 13-20 en en-tête du PDF sur HAL, et 13-30 au sommaire de JSTOR (*Parade sauvage* 27).

Tsukashima, 2018

« Le clown est-il la figure du poète chez Rimbaud ? », seize pages sur le squelette du « Bal des pendus », en accès libre sur J-STAGE depuis le 22 septembre 2018 (*Études de langue et littérature françaises* 113, pp. 201-216).



Le même jour, une circulaire de l'archevêque de Paris évoque les aigles de l'Empire.

Bataillé, 2005

une note affirme que la critique a « bien vu depuis longtemps » un mot-valise, « dort-meurt », dans *Le Dormeur du Val*, sans nommer de critique.

Osmond, 1981

« Rimbaud's *Illuminations* : les repentirs du copiste » (*Modern Language Review*, janvier 1981, pp. 60-66), cité par Bataillé pour les erreurs de copie.

Chambon, 1988

dans « Régionalismes rimbaldiens ? » (*Parade sauvage* 5, juillet 1988, pp. 24-25), le mot « goût » peut désigner une odeur en dialecte ; Cornulier le cite pour « Vénus anadyomène ».

Bataillé, 2005

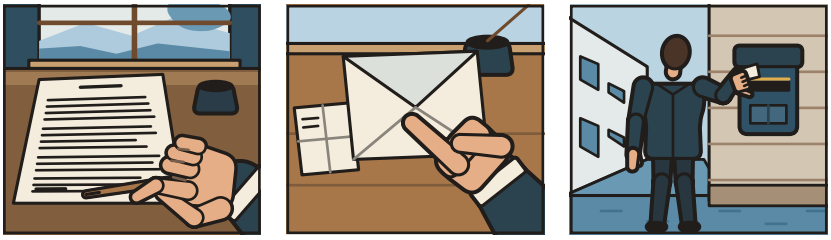
une autre note relève une ambiguïté de « trou » au vers 1 du *Dormeur du Val* et de « haillons » au vers 2.

› *« Le dormeur oblige à relire le vallon » : entrer dans le creux de verdure, puis revenir sur la lumière en haillons.* dossiers/rimbaud/seuil/seuil-2-le-dormeur-oblige-a-relire

LE FAIT

Un sonnet de baignoire est daté du 27 juillet 1870, jour où l'Empereur annonce prendre la tête de l'armée

Rimbaud date son sonnet comme on date un billet, sans une ligne d'explication. Un chercheur a relevé ce que l'Empire avait publié ce jour-là : une phrase de l'Empereur, une circulaire d'archevêque, des aigles.



Rimbaud date son sonnet du 27 juillet 70. Il plie la feuille et ferme l'enveloppe. Il l'envoie à son professeur, Izambard.

Au bas de l'autographe de « Vénus anadyomène », Rimbaud a écrit : « 27 juillet 70 ». Le sonnet montre une femme qui sort d'une vieille baignoire ; la date, elle, regarde la guerre. Benoît de Cornulier, dans « Le Napoléon III Anadyomène de Rimbaud (1870) », un texte de cinq pages signé du 15 janvier 2023 et déposé d'abord sur l'archive ouverte HAL en décembre 2022, a cherché ce que ce jour avait de particulier dans l'histoire de l'Empire. Le titre de son texte fait de l'Empereur un second Anadyomène : l'adjectif, qui signifie « qui sort de l'eau », qualifie la Vénus tirée des flots dans une représentation traditionnelle.

Il en retrouve deux traces. Le 27 juillet, à la veille de son départ pour Metz, Napoléon III déclare : « Je vais me mettre à la tête de cette vaillante armée ». Le même jour, l'archevêque de Paris, Mgr Darboy, adresse aux curés une circulaire qui évoque les « aigles » de l'Empire et rappelle Iéna ; Cornulier la lit dans les *Œuvres pastorales* du prélat, publiées à Paris en 1876. Rimbaud date son poème de cette journée au moment où il le communique à Georges Izambard, son professeur.

D'où une hypothèse, que Cornulier avance avec précaution : le sonnet viserait l'Empereur, et la date en serait l'indice. Il note avec ironie que le 27 juillet n'est pas un grand jour de l'histoire de la prostitution française, ce qui, écrit-il, tend à confirmer l'analogie entre Vénus et l'empereur. La section qu'il consacre à cette date s'intitule « Le jour de l'essor des reins », titre qui rappelle le septième vers du sonnet, où les « rondeurs des reins semblent prendre l'essor ». Mais la phrase qui compte est une réserve : « Ce n'est pas évident, mais on peut du moins le soupçonner ».

Pour qui lit le sonnet au programme, parmi les vingt-deux poèmes du *Cahier de Douai*, la date cesse d'être une simple indication de composition : elle devient une pièce du débat sur la cible du poème.

› *« Les 22 poèmes » : le texte de « Vénus anadyomène » en entier, avec ses notes explicatives.* rimbaud_cahiers_texte

LA PIÈCE

Le sonnet existe en deux manuscrits de la main de Rimbaud : l'un donné à Georges Izambard et daté, l'autre confié à Paul Demeny, qui en diffère peu. Cornulier lit le premier dans la transcription de Steve Murphy (*Œuvres complètes*, I, *Poésies*, Champion, 1999, p. 213). La copie Demeny perd les points de suspension qui suivent « essor » et permute deux vers, ceux qui finissent par « essor » et par « plates » ; Murphy note que des points ont pu se perdre en marge. Dans l'autographe Izambard, la graphie « ferblanc », en un seul mot, paraît à Cornulier plus probable (Murphy, 1999, pp. 216-217). Chez Vanier (*Poésies complètes*, 1895), le quatrième vers commence par « Montrant des déficits », non par « Avec des déficits » comme dans le manuscrit.

› *« Sources, variantes et limites » : les témoins du texte, dont le fac-similé de 1919 et l'édition Vanier de 1895, et la collation de « Vénus anadyomène ».* dossiers/rimbaud/sources/index/

ZONE D'OMBRE

Aucune pièce ne dit ce que Rimbaud savait de cette journée

Cornulier ne produit ni lettre, ni article de journal, ni témoin qui montre Rimbaud lisant la déclaration impériale ou la circulaire épiscopale : le seul lien est la date elle-même. Elle est celle de l'envoi à Izambard, non nécessairement celle de la composition ; le recueil dont le sonnet est tiré, lui, a été recopié à l'automne 1870, et la date de juillet est portée par la seule copie d'Izambard. Cornulier propose lui-même une vérification qui reste à faire : consulter les caricatures et les publications de l'époque, ce qui serait utile, écrit-il, pour savoir si le rapprochement avec l'Empereur circulait alors. Le retournement du modèle mythologique est établi par le texte ; la cible du sonnet reste discutable. Le texte de Cornulier parle de soupçon, non de preuve, et aucun autre travail rapporté ici ne reprend ni ne réfute cette lecture de la date.

› *« Présenter le Cahier de Douai à l'entretien » : la route et le Cabaret-Vert, et quatre pistes de réponse.* dossiers/rimbaud/presentation/index/

LE RÉCIT

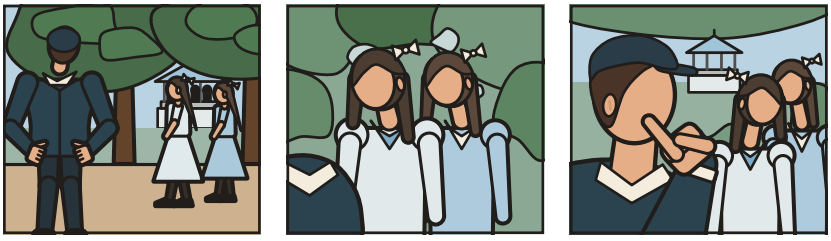
En 2009, la Pléiade remplace celle de 1972, devenue à la fois « trop complète » et incomplète

Deux Pléiades, 1972 et 2009 : un poème change d'auteur, un vers d'« À la musique » reste ouvert.

LE CONTEXTE

Le volume se compose de deux parties. La première réunit les œuvres : les textes autographes ou contrôlés par Rimbaud y sont imprimés en corps normal, les autres en corps réduit, comme les *Premières communions*, qui existent en plusieurs copies divergentes. La seconde, « Vie et documents », est une chronologie augmentée qui court jusqu'en 1893 ; elle accueille aussi les pages retrouvées d'un cahier de brouillon de 1865, le « Cahier de 10 ans », que l'édition ne range pas parmi les œuvres. Le recueil de 1870 lui-même n'a pas de titre établi : « Cahier de Douai », « Cahiers de Douai », « Recueil Demeny » et « Recueil de Douai » en désignent l'ensemble, sans preuve d'un titre unique donné par Rimbaud.

› *« De la route aux feuillets de Douai » : la page qui conduit de la route aux feuillets confiés à Paul Demeny.*
dossiers/rimbaud/seuil/seuil-1-de-la-route-aux-feuillets-de-douai



Dans « À la musique », le poète reste à l'écart. Les fillettes se tournent vers lui en riant. Elles chuchotent, il porte la main aux lèvres.

AU printemps 2009, la revue en ligne *Acta fabula* publie le compte rendu d'un volume de la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard, 2009) : les *Œuvres complètes* de Rimbaud, établies par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni. Romain Jalabert, qui signe l'article « Rimbaud au plus près de ses œuvres », rappelle qu'elles remplacent l'édition d'Antoine Adam, parue en 1972.

Pour lui, cette édition était devenue à la fois « trop complète » et incomplète. Trop complète, parce qu'elle donnait pour de Rimbaud des textes qui ne le sont plus : la *Lettre du Baron de Petdechèvre à son secrétaire au château de Saint-Magloire*, dont l'auteur a depuis été identifié, et « Poison perdu », qui est de Germain Nouveau. Incomplète, parce que deux découvertes l'avaient rattrapée : en 2004, une autre version de « Mémoire », intitulée « D'Edgar Poe / Famille maudite » et sans doute antérieure à la version connue ; en 2007, une satire politique, *Le Rêve de Bismarck*, trouvée dans un quotidien de Charleville.

La nouvelle édition range aussi autrement les poèmes. Guyaux les classe selon la date de leur copie, de leur publication ou, quand on la connaît, de leur composition ; les poèmes sans date sont rattachés à « fin 1871 » ou à « [1872 ?] », et *Le Bateau ivre* ne ferme plus les *Poésies* : il rejoint un ensemble de poèmes composés à l'automne 1871. Jalabert regrette que le principe de ces regroupements soit mal exposé dans les notes.

Un fil relie ces choix au recueil de Douai. Dans sa préface (p. xix), Guyaux range Paul Demeny, à qui Rimbaud a remis les feuillets de 1870, avec Banville, Verlaine, Forain et Nouveau parmi ceux qui « incarnent plus ou moins la même figure de l'intercesseur littéraire ou éditorial » ; Jalabert ajoute que Rimbaud leur confiait ses poèmes du moment « comme on fait un placement ». Le lecteur de la Pléiade de 1972 y lit encore comme de Rimbaud un poème de Germain Nouveau ; celui de 2009 ne l'y trouve plus attribué.

› *« Le Cahier de Douai en trois minutes » : l'œuvre racontée en huit stations.*
dossiers/rimbaud/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

CE QUI RESTE OUVERT

À qui appartient le dernier vers d'« À la musique »

LE dernier vers d'« À la musique » existe en deux états. Jalabert rapporte que Rimbaud avait d'abord écrit « Et mes désirs brutaux s'accrochent à leurs lèvres » ; le vers des deux versions connues, « Et je sens les baisers qui me viennent aux lèvres », serait de Georges Izambard. Les éditeurs, écrit-il, ont eu tendance à établir le second texte, plus « rimbaldien », en s'autorisant du témoignage d'Izambard ; la Pléiade de 2009 s'en tient aux autographes et transporte le débat dans les notes. Le texte que l'on lit au programme s'achève sur la seconde leçon. Les deux états finissent par le même mot, « lèvres », et ne diffèrent que par ce qui le précède. La question n'est pas close : le compte rendu ne dit pas ce que ces notes décident, ni si le témoignage d'Izambard est corroboré par une autre pièce.

› *« Les 22 poèmes » : « À la musique » en entier, jusqu'à son dernier vers.* rimbaud_cahiers_texte

À TABLE

Un Tartufe qui est l'Empereur
selon Steve Murphy (1991), le Tartufe de Rimbaud est Napoléon III ; *Le Diable à quatre* du 23 janvier 1869 comparait déjà l'Empereur à Tartuffe sans le nommer.

Une thèse soutenue le 4 juin 2014
Sara Lucia Giranzani y étudie l'hypotexte biblique de Rimbaud, sous le titre *Apocalypse de la Parole*, à l'Università Cattolica del Sacro Cuore et à l'Institut catholique de Paris.

Nina, de l'idylle au vaudeville
c'est le titre du chapitre de Dominique Combe sur « Les Reparties de Nina » (*Lectures des Poésies et d'Une Saison en enfer*, PUR, 2009, pp. 47-57).



Deux Pléiades se côtoient : celle de 1972, remplacée en 2009 par un volume de 1152 pages.

Mai, mois de Rimbaud
Guyaux relève dans sa préface que mai revient dans la vie du poète : lettre à Banville en 1870, lettre à Demeny en 1871, puis 1872.

Trois Pléiades de Rimbaud
Rolland de Renéville et Mouquet en 1954, Adam ensuite, Guyaux en 2009 ; le dernier volume compte 1152 pages.

La « Veuve Beauharnais »
des royalistes appelaient ainsi, par hostilité, Joséphine, rappelle Cornulier.

Un dictionnaire pour Rimbaud
Cornulier signe, dans le *Dictionnaire Rimbaud* (Classiques Garnier, février 2021), l'entrée « Ma Bohême » et l'article « Métrique ».

› *« Cahier de Douai » : le sommaire des pages consacrées au recueil.*
rimbaud_emancipations-creatrices

L'ENQUÊTE

Vénus anadyomène : la rime que Hugo laisse vide, Rimbaud la remplit avec « croupe »

Le sonnet de la baignoire passe pour une plaisanterie sur le corps des femmes. Un chercheur le lit comme un portrait de l'Empereur vu de dos, et en cherche la preuve dans une rime que Hugo avait laissée en suspens.

DANS un texte de cinq pages daté du 15 janvier 2023, « Le Napoléon III Anadyomène de Rimbaud (1870) », Benoît de Cornulier passe en revue les lectures de « Vénus anadyomène » avant de proposer la sienne. En 2001, Jean-Jacques Lefrère y voyait un « sonnet misogyne » (Fayard, p. 126). En 2020, Jean-Luc Steinmetz, dans son édition en GF (p. 235), écrit que Rimbaud tourne en dérision la femme qu'il célébrait dans « Credo in unam ». Steve Murphy avait conclu dès 1990 que « Vénus Anadyomène est un poème politique », où la dégradation de la femme dit celle de la France. Cornulier se range à cette seconde lecture et lui cherche une preuve qui ne passe pas par l'interprétation : une rime.

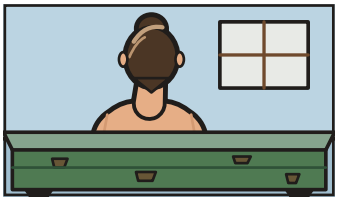
Cornulier part de Hugo. Dans « Éblouissements », livre VI des *Châtiments* (1853), le poète ordonne : « Prenez ce Beauharnais et prenez une loupe ; / Penchez-vous, regardez l'homme et scrutez la troupe. » « Ce Beauharnais » est Napoléon III. Le couple « loupe » et « troupe » appelle une troisième rime que Hugo n'écrit pas, « croupe », et scruter la troupe revient, selon Cornulier, à scruter la croupe du cheval impérial. Or le sonnet de Rimbaud fournit la rime : la description y arrive à des singularités « qu'il faut voir à la loupe », et le dernier vers fait « tendre » à ce corps « sa large croupe ». Cornulier juge qu'il serait « miraculeux » que Rimbaud n'ait pas calculé cette surimpression.

Il l'appuie sur trois pièces. La première est le texte de Hugo, dont il compare les rimes à celles du sonnet. La deuxième est le rapport d'exhumation de 1840, qu'il lit pour le « cercueil vert » du premier vers : une garniture de fer-blanc oxydée y laissait voir un drap de satin blanc (*Mémorial de Sainte-Hélène*, Las Cases, p. 927). La troisième est une comparaison de matières : Pierre Brunel (1999, p. 191) rappelle que les baignoires bon marché étaient en zinc peint en vert, et le tombeau des Invalides est de quartzite rouge sur un socle de marbre vert.

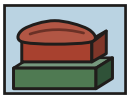
L'objection la plus forte vient de la lecture que Cornulier écarte. Une rime peut servir une plaisanterie sans cible : la lecture de Lefrère n'est pas réfutée par « loupe » et « croupe », et Cornulier ne le prétend pas, puisqu'il écrit que le sonnet n'est pas seulement l'œuvre d'un rimeur adolescent porté à la grivoiserie et à la misogynie. Il reconnaît aussi qu'il n'est « nullement évident » que Rimbaud ait pensé aux détails de l'exhumation. Sont établis les vers de Hugo et les rimes de Rimbaud ; Cornulier avance la surimpression ; il laisse ouvert que le poète ait eu ces vers en tête. Le sonnet que l'on lit d'ordinaire pour sa grivoiserie contient peut-être une cible, mais la preuve est une rime, non un témoin : elle montre qu'une lecture est possible, non qu'elle est la seule.

› « Les 22 poèmes » : « Vénus anadyomène » en entier, de « loupe » à « croupe ». rimbaud_cahiers_texte

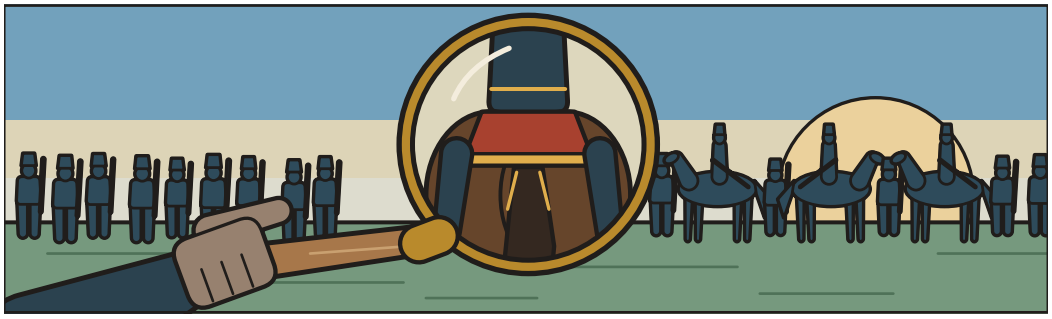
› « Rimbaud · Parcours thématique · Émancipations créatrices » : le parcours du programme, qui nomme « Vénus anadyomène ». dossiers/rimbaud/parcours/parcours-thematique



Le sonnet s'ouvre sur une tête de femme qui émerge d'une vieille baignoire, un cercueil vert.



Le tombeau des Invalides : un sarcophage de quartzite rouge sur un socle de marbre vert.



Hugo veut une loupe pour scruter la troupe ; Cornulier y lit la croupe du cheval impérial.

UNE SEULE RIME, UN SEUL PASSAGE DE HUGO, UN TEXTE EN TROIS ÉTATS

LE test ne porte que sur une rime, « loupe » et « croupe » aux onzième et treizième vers, et sur un passage des *Châtiments* : Cornulier n'établit pas que Rimbaud ait eu ce volume sous la main en juillet 1870. Les trois lectures reçues, misogyne, dérisoire et politique, ne sont rapportées que par deux notes et une phrase ; elles ne sont pas discutées point par point, et aucun des chapitres de Murphy n'est confronté à la rime.

Le texte lui-même n'a pas de forme arrêtée : déposé sur l'archive ouverte HAL en décembre 2022 (troisième version), daté du 15 janvier 2023 dans sa version de cinq pages, repris le 20 mars 2023 dans une quatrième version de sept pages (hal-03905713), il circule sous deux titres voisins, dont le second se termine par « Scruter la croupe en scrutant la rime » et annonce plus nettement le test.

Aucune revue n'est citée : le texte circule en dépôt libre, avec ses versions successives. Les citations reproduites ici viennent de la version de cinq pages, et une phrase ou une note de Cornulier ne se cite qu'avec l'indication de la version dont elle vient, puisque la numérotation des notes n'est pas garantie d'une version à l'autre.

› « Sources, variantes et limites » : ce que la page tient pour établi ou discuté, avec ses témoins du texte. dossiers/rimbaud/sources/index/

SUR LE SITE

› « Les 22 poèmes » : « Vénus anadyomène » en entier, de « loupe » à « croupe ».
rimbaud_cahiers_texte

› « Rimbaud · Parcours thématique · Émancipations créatrices » : le parcours du programme, qui nomme « Vénus anadyomène ».
dossiers/rimbaud/parcours/parcours-thematique

› « Sources, variantes et limites » : ce que la page tient pour établi ou discuté, avec ses témoins du texte.
dossiers/rimbaud/sources/index/

LE DOSSIER

Bave ou lait d'Héra : Rimbaud signe « Alcide Bava » une lettre à Banville, et les lectures divergent

En août 1871, Rimbaud signe deux fois d'un nom d'emprunt la lettre qui accompagne un poème pour Banville. Le nom se lit par la médisance ou par la parole, et mène, par le lait d'Héra, à un poème de 1843.

LE 15 août 1871, Rimbaud envoie à Théodore de Banville « Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs » et signe deux fois le même nom, sur le poème et sur la lettre : « Alcide Bava ». Georges Kliebenstein, dans « Alcide B/bava et la galaxie Rimbaud », article paru en 2008 dans *Parade sauvage* (volume d'hommage à Steve Murphy) et mis en ligne en version abrégée par un laboratoire de l'université de Nantes, relève que la seconde signature porte un accent sur le dernier « a » et que l'A initial change de forme. La lettre est reproduite en fac-similé dans les *Œuvres complètes* de Murphy (Champion, 2002, t. IV, pp. 278-284).

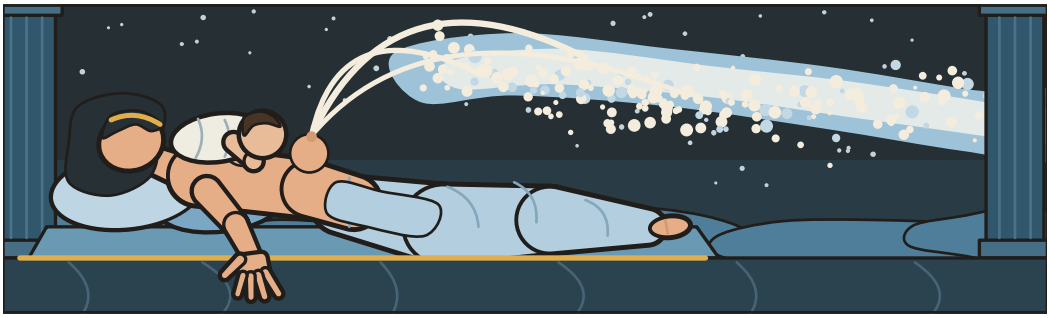
Pour Kliebenstein, le prénom renvoie d'abord à Héraclès, nommé Alcide, et il reconnaît que cette référence n'est guère attestée ailleurs chez Rimbaud. Il suit le mythe du lait d'Héra qui, répandu, forme la Voie lactée, d'après Diodore de Sicile, Tzétzès, Pausanias, Ératosthène et Hygin, et s'appuie sur les vers latins sur Alcide commentés par George Hugo Tucker dans l'édition de Murphy (*Œuvres complètes*, II, Champion, 2007, pp. 255-269).

Le nom de famille ouvre une autre piste. Dans le *Dictionnaire historique* d'Alain Rey, « baver » signifie médire, calomnier dès 1850 : « Bava » dirait alors la médisance. Mais Delvau note que, dans l'argot des faubouriens, « baver » veut dire parler ; Kliebenstein en conclut que la signature évoque la parole plutôt que la bave. D'autres rapprochements restent possibles, une anagramme partielle entre « Banville » et « Bava », un écho à « Bavius ». La démarche est celle d'un lexicographe et d'un mythographe à la fois : le nom est confronté à Rey et à Delvau, le prénom à cinq auteurs antiques, puis les deux pistes à un poème de 1843 ; chacune des étapes s'appuie sur une pièce nommée, mais aucune ne dit ce que Rimbaud a voulu signer.

Les deux pistes se rejoignent chez Banville, qui a écrit *La Voie lactée*, poème dédié à Victor Perrot et paru dans *Les Cariatides* en 1843. Kliebenstein tient ce poème pour un texte que Rimbaud « connaît bien, au point que son Ophélie lui doit sans doute beaucoup » ; il renvoie à Jacques Gengoux, qui avait repéré cette « dette » dans *La Pensée poétique de Rimbaud* (Nizet, 1950). Sont établis la double signature, la date, le destinataire et l'existence du poème de 1843 ; Kliebenstein avance le détour par Héraclès et la Voie lactée, avec la prudence d'un « sans doute » ; il laisse ouvert le sens de « bave », médisance ou parole. L'objection la plus forte, il la formule lui-même : la référence à Alcide est rare chez Rimbaud. Si le lien est exact, « Ophélie », qui s'ouvre sur « Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles », aurait un modèle dans un poème de Banville sur la Voie lactée, et la signature de 1871 en serait la trace tardive.

› « Explication linéaire 5 : Ophélie » : le poème et son explication. dossiers/rimbaud/commentaires/texte-5

› « Commentaire enluminé · Ophélie » : l'animation consacrée au poème. dossiers/rimbaud/commentaires/animation-commentaire-5



Selon le mythe, le lait d'Héra répandu dans le ciel forme la Voie lactée.

UNE DATE QUE LA LETTRE NE RÈGLE PAS

DANS la même lettre, Rimbaud demande à son correspondant s'il se souvient d'avoir reçu « en juin 1870, cent ou cent cinquante hexamètres mythologiques intitulés *Credo in unam* ». La thèse de Sara Lucia Giranzani, soutenue en 2014, date pourtant du 24 mai 1870 la lettre qui portait ce poème, première version de « Soleil et chair ». La présentation du recueil au programme situe elle aussi l'envoi en mai 1870 et y joint « Sensation » et « Ophélie » ; le texte recopié dans le recueil est daté « Mai 1870 » au pied. Dans les pièces rapportées ici, seule la lettre dit juin.

Les textes cités ne disent pas si l'écart tient à une erreur de souvenir de Rimbaud ou à la date de réception, et « cent ou cent cinquante » est une estimation de Rimbaud, non un compte, appliquée à l'un des poèmes les plus longs du recueil de 1870.

La version abrégée mise en ligne n'est pas l'article en entier : Kliebenstein y renvoie à Gengoux pour la dette d'« Ophélie » sans détailler les emprunts, et elle ne dit pas quels mots ou quelles images viendraient de *La Voie lactée*. Le fac-similé de la lettre reste la pièce qui permettrait de relire la phrase dans son contexte.

› « Explication linéaire 4 : Soleil et chair » : le commentaire du poème, dont le dossier cite le titre « Credo in unam ». dossiers/rimbaud/commentaires/texte-4



En août 1871, Rimbaud signe deux fois Alcide Bava, la seconde avec un accent sur le dernier a.



Les Cariatides de Banville contiennent La Voie lactée, un poème que Rimbaud connaîtrait bien.

SUR LE SITE

› « Explication linéaire 5 : Ophélie » : le poème et son explication.
dossiers/rimbaud/commentaires/texte-5

› « Commentaire enluminé · Ophélie » : l'animation consacrée au poème.
dossiers/rimbaud/commentaires/animation-commentaire-5

› « Explication linéaire 4 : Soleil et chair » : le commentaire du poème, dont le dossier cite le titre « Credo in unam ».
dossiers/rimbaud/commentaires/texte-4

EN BREF

Braque et Char, 1950
Les Cinq Sapates, cinq textes dont *La Cruche* et *Les Olives*, paraissent avec des eaux-fortes de Braque et une dédicace de René Char, relève Philippe Met.

Demoulin, Liège
sur 95 poèmes de deux recueils de Ponge, Laurent Demoulin compte 85 effets mimétiques et 56 structures mimétiques.

Caraponale, 2017
à l'université de São Paulo, Vanessa Ferrer Caraponale traduit en portugais quinze textes de *Pages d'atelier 1917-1982*, anthologie d'inédits et de manuscrits.



La crevette : page 349, Ponge redoute peut-être de retomber dans « les erreurs de la crevette », un texte plus ancien.

Müller, 1995
le poète brésilien João Cabral de Melo Neto décrit la démarche de Ponge dans un poème, « O sim contra o sim ».

Archives littéraires suisses
la collection Daulte conserve deux lettres de Ponge à Henry-Louis Mermod, sans date, signées avec la mention « Port-Royal ».

Müller, 1995
la reconnaissance de Ponge ne vient qu'à partir des années 1960, avec beaucoup de réserves, dont celle de ne voir en lui qu'un poète matérialiste.

Moreira, 2009
parmi les traductions brésiliennes de Ponge qu'il recense, *Métodos* (1997), *O Partido das coisas* (2000) et *A mimosa* (2003), aucune ne porte le titre du recueil.

› *« La Rage de l'expression en trois minutes » situe le recueil de 1952 en quelques étapes.* dossiers/ponge/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

LE FAIT

À la page 349, Ponge redoute de retomber dans les « erreurs de la crevette » et préfère ses notes

Dans un livre publié en 1952, Ponge nomme lui-même l'erreur d'un texte antérieur sur un crustacé et s'en tient à de simples notes : un spécialiste y lit l'instant où l'échec devient méthode.



Il froisse sa grande feuille, un opus raté. Sa main tire à lui des notes volantes. Page 349 : il préfère s'en tenir aux notes.

SUR la page 349 du tome I des *Œuvres complètes* de Francis Ponge, dans la Pléiade, une phrase de dix mots revient sur un texte plus ancien : « Je vais retomber peut-être dans mes erreurs de la crevette. » Philippe Met, de l'université de Pennsylvanie, la cite dans « Pour une poétique mineure : Francis Ponge et la pratique du carnet », une étude d'une vingtaine de pages. La phrase appartient à *Notes prises pour un oiseau*, l'un des textes de *La Rage de l'expression*, recueil paru en 1952. Elle est suivie, sur la même page, d'une préférence : « Il vaudrait mieux alors en rester à ces notes », qui dégoûtent moins Ponge, écrit-il, qu'un « opus raté ».

La crevette est un sujet auquel Ponge a déjà consacré un texte. Une note de Met renvoie à *La Crevette*, du *Parti pris des choses* (1942), aux pages 46 à 48 du même tome, et surtout à *La Crevette dans tous ses états*, aux pages 699 à 712 : trois pages pour le premier, quatorze pour le second. Dans l'article qu'elle consacre à Ponge en 2011, Begoña Capllonch dit du *Parti pris des choses* que son titre résumait en parfait accord le principe de toute la production poétique de l'auteur.

Met ne tranche pas, il propose. Le passage peut se lire, écrit-il, comme un « point de bascule » entre deux situations : d'un côté le sentiment de ratage devant l'incomplétude et l'inachèvement, de l'autre le « reversement positif de l'échec » au compte d'une esthétique fragmentaire, « d'une poétique du carnet ». Il rappelle que le texte est qualifié, page 355, de « cahier d'observations ».

La page 349 fournit ainsi une pièce rare pour qui ouvre le recueil : l'auteur y nomme lui-même, dans le livre, l'échec qu'il veut éviter. Si la lecture de Met tient, les notes du recueil ne sont pas un reste laissé faute de mieux : elles sont le parti que Ponge prend après avoir nommé une erreur de ses textes antérieurs, et l'inachevé cesse d'être une pente que le critique prête au livre.

› *Le sujet de dissertation « Dans La Rage de l'expression, l'inachèvement est-il un échec de la poésie ? » pose sur le site la question que soulève cette phrase.* dossiers/ponge/dissertations/sujet-1

LA PIÈCE

La pièce est une page imprimée, la page 349 du tome I de l'édition des *Œuvres complètes* de Ponge parue chez Gallimard dans la Bibliothèque de la Pléiade, en deux volumes (1999 et 2002) sous la direction de Bernard Beugnot. Met y renvoie par le seul chiffre romain du tome et le numéro de page (I, 349) et annonce que toutes ses références suivent cette édition : les pages 349 et 355 sont celles de la Pléiade, non celles du volume de 1952, et le premier des deux volumes suffit pour vérifier la phrase. Sa note 13 s'ouvre sur « l'élusif crustacé marin ». Pour citer la page dans une copie : Ponge, *Œuvres complètes*, Pléiade, t. I, p. 349. L'étude, dédiée à Anne Freadman, occupe les pages 146 à 165 d'un volume collectif.

› *La page « Les textes établis » dit d'où vient le texte que suit le site.* ponge_rage_texte

ZONE D'OMBRE

Les erreurs de la crevette ne sont ni décrites ni datées

LE « peut-être » rend l'aveu conditionnel : Ponge redoute une rechute, il ne dit pas qu'elle a eu lieu. Philippe Met ne dit pas quelles fautes Ponge se reproche dans *La Crevette* : sa note renvoie aux pages sans les décrire et ne cite ni lettre ni brouillon à l'appui. La phrase de la page 349 n'est pas datée non plus, pas plus que *La Crevette dans tous ses états* : l'étude donne le recueil pour « composé de textes datant de 1940-1941 », ce qui borne l'écriture sans situer cette phrase. Aucun des travaux ouverts pour cette page ne dit si Ponge a remanié *La Crevette* après sa parution. Reste une comparaison qu'ils ne font pas : celle des deux textes sur la crevette avec ce que Ponge redoute dans *Notes prises pour un oiseau*. Si ces textes montrent les « erreurs » en question, ou une autre difficulté, aucun de ces travaux ne le dit, et le lecteur du recueil ne peut le déduire de la seule page 349.

› *La page « Pourquoi “la rage” ? » suit le titre du recueil, arrêt après arrêt.* ponge/pourquoi-la-rage

LE RÉCIT

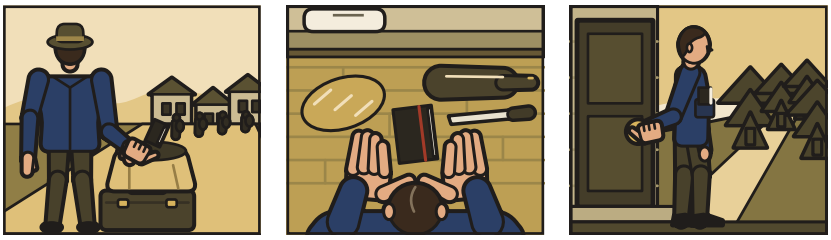
Un seul carnet de poche a tenu lieu de tout le papier de Ponge à La Suchère, près de deux mois durant

Ce qui s'imprime en 1952, c'est un papier compté : un carnet de poche, des dates, des pages « bis ».

LE CONTEXTE

À Lausanne, le Centre des littératures en Suisse romande, rattaché à l'université, garde le fonds d'Henry-Louis Mermod, l'éditeur du *Carnet* en volume : quarante-six boîtes et un classeur, 4,6 mètres linéaires de documents datés de 1876 à 1999. Mermod, né à Sainte-Croix le 8 mai 1891, avocat de formation, fonde sa maison d'édition à Lausanne en 1926, lance la revue *Aujourd'hui* dont la première livraison paraît le 5 décembre 1929, et meurt le 14 avril 1962, selon la notice de la Bibliothèque cantonale et universitaire. Le dossier « PONGE Francis » de ses lettres reçues couvre les années 1946 à 1962, classées par date ; les années 1950, 1953 à 1957 et 1959 y manquent. La notice ne donne ni le nombre de lettres ni leur contenu.

› *La page « Sources, bornes et droits » nomme les éditions que suit le site.* dossiers/ponge/sources-bornes-et-droits



Sur la route, il sort un carnet de son sac. Sur la table, c'est son seul papier. Au bout de près de deux mois, il ferme la porte.

LA note placée avant le texte du *Carnet du bois de pins* dit de La Suchère que « l'auteur demeura près de 2 mois ». Philippe Met, de l'université de Pennsylvanie, la cite dans « Pour une poétique mineure : Francis Ponge et la pratique du carnet » (pages 146 à 165), d'après la page 404 du tome I de la Pléiade. Sur « ce même carnet de poche », poursuit la note, qui « constituait alors tout son stock de papier », « rien ne se trouva écrit que ce texte » et quelques notes, « paginées bis aux dates indiquées ». Une note de Met, consacrée au « support matériel de l'écriture », précise que Ponge entreprend le texte pendant l'exode et le poursuit sous l'Occupation.

Ce carnet n'est pas le seul cahier du recueil, qui aligne des objets et des lieux : *L'Œillet*, *La Guêpe*, *Le Mimosa*, *Berges de la Loire*, *Notes prises pour un oiseau*, *Le Carnet du bois de pins*, *La Mounine*. Met relève que, dans *Le Mimosa*, le texte décide d'ouvrir un cahier, et que *La Mounine* s'ouvre sur ces mots : « Cahier ouvert à Roanne le 3 mai 1941 » (tome I, p. 412). Les sujets changent, la même ouverture revient.

Pour Met, le recueil, paru en 1952, est « composé de textes datant de 1940-1941 » : onze ans au moins séparent ces textes de leur publication. Il y voit un « infléchissement très net vers des textes beaucoup plus ouverts que clos », qui déploient « le procès de la formulation et de ses circonvolutions au lieu de sertir la rutilante formule ». Le livre garde ainsi en vue le travail qui l'a produit, et le carnet de La Suchère en est l'exemple le plus matériel, puisque la note placée avant le texte compte la durée du séjour et le papier disponible.

Dates et pages « bis » ne sont pas des ornements : elles sont la trace d'un papier compté, sur lequel le livre de 1952 a d'abord été écrit, et que l'imprimé conserve comme une pièce du texte. Le mot « bis » désigne un numéro répété.

› *Le parcours thématique « Dans l'atelier du poète » suit le recueil par thèmes.* dossiers/ponge/parcours/parcours-thematique

CE QUI RESTE OUVERT

La fin de l'écriture du Carnet n'a pas de date dans les travaux cités

PHILIPPE Met donne trois indications de date qui ne se recoupent pas tout à fait : une formule qui couvre plusieurs années, une date pour le recueil entier, une durée de séjour sans calendrier. Aucun des travaux ouverts pour cette page n'établit le dernier jour écrit sur le carnet de poche, ni l'ordre entre le séjour de La Suchère et l'ouverture du cahier de Roanne, ni la date de la note elle-même, placée avant le texte. La note de l'auteur distingue « ce texte » et « les quelques notes » : lesquelles des trente-cinq pages 377 à 411 du tome I relèvent de l'un ou des autres, et le nombre exact de ces notes, la citation ne le précise pas. Elle ne dit pas non plus si les numéros « bis » sont ceux du carnet de poche ou ceux du livre imprimé. Tant que ces points restent ouverts, la date du *Carnet* garde la marge de ces trois formules, de l'exode à l'Occupation.

› *« L'œillet met les mots au défi » ouvre le recueil par un de ses textes datés.* dossiers/ponge/seuil/seuil-1-l-oeillet-met-les-mots-au-defi

À TABLE

Une lettre de 1965
le 17 mai 1965, Ponge écrit du Bar-sur-Loup à Vera Mermod ; la lettre est jointe à un dossier du fonds Mermod, à Lausanne.

Un recueil en japonais
La Rage de l'expression est traduite par Koichi Abe, *Hyogen-no-honoo*, et paraît à Tokyo chez Shichosha en 1980, selon la bibliographie de *Francis Ponge, ateliers contemporains* (Garnier, 2019).

Un *Mimosa* brésilien :
Adalberto Müller traduit *Le Mimosa* en portugais, *A mimosa* (Brasília, éditions de l'université, collection « Poetas do Mundo », 2003).



Un carnet de poche, « tout son stock de papier » à La Suchère pendant près de deux mois, d'après la note de l'auteur.

Ponge au cinéma
Philippe Met consacre un essai, *Ponge et le cinéma* (Nouvelles éditions Place, 2019), aux liens du poète avec Robert Bresson et Jean-Daniel Pollet (*Dieu sait quoi*).

Une rage à dose homéopathique
pour Laurent Demoulin, « L'Araignée » retrouve « à dose homéopathique » la « rage de l'expression » ; il renvoie à Gérard Farasse.

Deux poètes brésiliens
en 2004, Fernando Fiúza Moreira relève dans un article les traits de langage que partagent Murilo Mendes, poète brésilien, et Ponge.

Le Brésil lu de Cerisy
« Une perspective du Brésil » (pages 505 à 522 de *Francis Ponge, ateliers contemporains*, 2019) : Adalberto Müller y demande ce que devient l'œuvre lue du Brésil.

› *La page d'entrée « La Rage de l'expression » range l'atelier, les textes établis, le parcours et l'oral.* ponge_rage_oeuvre

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 9 · vendredi 6 novembre 2026 · page 24

L'ENQUÊTE

Au brouillon de « La Guêpe », des calligrammes ; dans le texte imprimé, plus aucune trace

Des dessins subsistent dans les brouillons de « La Guêpe » et manquent à l'imprimé : une lecture y voit la volonté d'imiter l'objet, qu'un article de 2011 soumet à l'épreuve.

DANS une étude de 1998, Martel relève dans les dossiers préparatoires de « La Guêpe » et du « Cheval » des dessins, des calligrammes et des essais de disposition typographique ou strophique. Les états antérieurs à l'impression, que les généticiens nomment pré-originaux, « révèlent une évidente volonté d'imitation logique des objets » (p. 71), et ces tracés jouent, ajoute-t-il, une « fonction heuristique manifeste » dans l'avancée de l'écriture. Begoña Capllonch, qui rapporte cette thèse, appelle « calligrammes génétiques » ces dessins de brouillon : un calligramme est un texte dont la mise en page dessine l'objet, et celui-ci ne laisse aucune trace dans le texte imprimé, mais se lit dans les manuscrits.

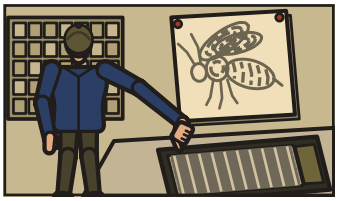
Begoña Capllonch, dans « Las palabras transparentes », article de 2011 paru dans la revue *Çédille* (pages 44 à 74), soumet cette lecture à l'épreuve. Elle passe au crible au moins vingt-quatre textes de Ponge pour savoir si le mot ressemble à la chose qu'il désigne, ce que les spécialistes nomment iconicité. Elle relève des lettres : le V et le U de « Le Verre d'eau » évoquent un récipient, seule ressemblance qu'elle juge réellement iconique. Elle relève des sons, comme les groupes « nt » et « nd » de « La Guêpe », et des dispositions, comme les trois paragraphes de « L'Huître ».

L'état de la question qu'elle dresse oppose des positions que les années séparent. Gleize et Veck (1979, p. 33) voient chez Ponge une « allusion imitative » plutôt qu'une illusion de représentation. Beugnot (1989) souligne l'importance de l'espace de la page et de la dimension graphique du texte ; en 1990 (p. 65), il estime que Ponge ne cherche ni l'ekphrasis, description d'une œuvre d'art, ni l'hypotypose, description qui met la chose sous les yeux, mais une lecture des intentions de l'artiste. Gleize (2004, p. 117) fait de lui un iconoclaste, qui écrit « contre les images ». Martel (1998), à l'inverse, trouve dans les brouillons un projet d'imitation.

Face à Martel, qui écrit treize ans plus tôt, l'objection de Capllonch tient en deux temps. Elle observe que le calligramme génétique ne devient pas pour autant un véritable signe iconique, puisqu'il disparaît de l'imprimé ; mais il lui semble que cette propension au dessin intervenait de quelque manière dans la création. Sa conclusion sépare les deux niveaux : pas d'iconicité linguistique au sens strict, car le signe verbal ne ressemble qu'en illusion à son objet ; mais une « iconicité du sens », qu'elle rapproche de l'hypotypose classique en suivant Kingma-Eijgendaal et Smith (2004). Le texte de « La Guêpe » est alors le terme d'un travail où la forme a été cherchée sur la page, puis retirée de l'imprimé, ce que la thèse de Martel suppose et que l'article de Capllonch ne contredit pas.

› *La page « Comment une guêpe devient-elle un tramway ? » prolonge le texte dont il est question ici.*
ponge/la-guepe

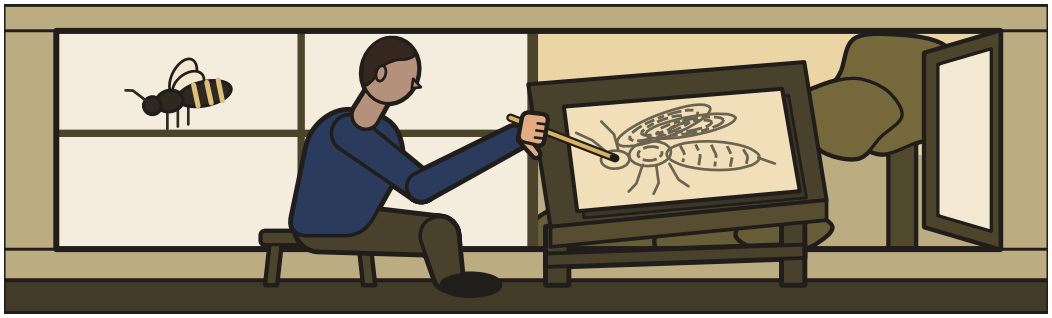
› *« Explication linéaire 3 : la machine vivante » explique un texte du recueil ligne après ligne.*
dossiers/ponge/commentaires/voyageur-3



À l'imprimerie, les lignes de plomb sont droites : le contour de la guêpe n'est resté que sur le brouillon.



« Le Verre d'eau » : le V et le U évoquent un récipient, seule ressemblance que Capllonch juge réellement iconique.



Dans les brouillons de « La Guêpe », des lignes de mots suivent les ailes et le corps de l'insecte : le dessin manque à l'imprimé.

CINQ POSITIONS QUI NE PORTENT PAS SUR LE MÊME OBJET

LES cinq travaux ne se répondent pas point par point : Gleize et Veck, Beugnot et Gleize jugent des textes imprimés, Martel travaille sur des brouillons, Capllonch discute la nature du signe. La volonté d'imiter l'objet, que Martel prête à Ponge, et le refus de l'image, que lui prête Gleize, sont deux hypothèses contraires sur une intention que les textes imprimés ne livrent pas. Le critère retenu, l'iconicité, vient de la linguistique et non de Ponge ; il mesure la ressemblance des signes, non l'intention de l'écrivain. Les passages de Martel que rapporte Capllonch ne donnent ni cote d'archives, ni date de brouillon, ni nombre de feuillets, et le calligramme n'y est signalé que pour deux dossiers. L'échantillon reste étroit pour le recueil de 1952 : sur au moins vingt-quatre textes analysés par Capllonch, deux appartiennent au livre, *La Guêpe* et *Notes prises pour un oiseau*, soit au plus un douzième de l'échantillon. Ce dernier n'est discuté que pour une remarque de Ponge sur une consonne du mot « oiseau » ; les exemples de ressemblance par la lettre viennent d'autres textes, dont « Les Olives », « La Cruche » et « Le Gymnaste », comme celui du V et du U.

› *Le sujet « Dans La Rage de l'expression, les mots sont-ils des obstacles ou des instruments ? » reprend la question des mots et des choses.*
dossiers/ponge/dissertations/sujet-4

SUR LE SITE

› *La page « Comment une guêpe devient-elle un tramway ? » prolonge le texte dont il est question ici.*
ponge/la-guepe

› *« Explication linéaire 3 : la machine vivante » explique un texte du recueil ligne après ligne.*
dossiers/ponge/commentaires/voyageur-3

› *Le sujet « Dans La Rage de l'expression, les mots sont-ils des obstacles ou des instruments ? » reprend la question des mots et des choses.*
dossiers/ponge/dissertations/sujet-4

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 9 · vendredi 6 novembre 2026 · page 25

LE DOSSIER

Poème en attente ou genre à part entière : la note de carnet oppose Reverdy, Jaccottet et Philippe Met

Les uns veulent que la recherche s'efface du livre achevé, l'autre soutient que Ponge l'y a laissée : le recueil de 1952, composé de notes datées, devient la pièce d'un débat entre poètes et critique.

Au livre achevé, Philippe Jaccottet voudrait voir disparaître « toute la recherche » : le vœu figure dans *La Semaison* (1984, p. 93), où il se demande aussi comment passer de certaines notes poétiques au poème (p. 47). Reverdy, dans *Livre de mon bord* (1948, p. 269), notait déjà : « Reprendre les notes et les incorporer au flux poétique ». Philippe Met, dans « Pour une poétique mineure : Francis Ponge et la pratique du carnet » (pages 146 à 165), leur oppose le cas de Ponge, dont le recueil de 1952 imprime des notes datées. Il définit le carnet comme « fait de notations diverses tendues vers une appréhension du réel » et le distingue du journal intime en s'appuyant sur Duchesne et Leguay (*Petits papiers*, 1991, p. 67-68).

Le désaccord oppose une hiérarchie à une définition. Pour Reverdy et Jaccottet, selon la lecture de Met, la note est une matière qui doit devenir poème : la hiérarchie est à la fois morale et temporelle. La note vient avant le poème et s'efface devant lui ; le brouillon, la rature et la recherche sont des états que le poème achevé doit laisser derrière lui. Le prière d'insérer de *La Semaison*, que Met cite aux pages 161 et 162, précise qu'« il ne s'agit nullement ici d'un journal intime ». Leiris, dans son *Journal* (1992, p. 614), imagine un livre qui ne serait « ni journal intime ni œuvre en forme », une formule que Met tient pour une première approximation utile.

Blanchot, dans *L'Entretien infini* (1959, p. 279), cite Ponge pour le « souci de se lier à la recherche sans préoccupation des résultats », et Met note qu'il ne cite que lui, tout à la fin de son livre. Chappuis (*Traces d'incertitude*, 2003, p. 284) rapproche de Ponge le poète Christian Hubin par une écriture de carnet qu'il compare à un forage, où l'on creuse des galeries pour amasser des fragments. Dupin, dans *Échancré* (1991), voit dans l'écriture un moyen de tirer de soi un « embrouillamini de traces ».

L'objection la plus forte vient de Jaccottet : un livre qui garderait toute la recherche cesserait d'être un poème. Met n'y répond pas par une démonstration, mais par un cas. Ponge expose brouillons, notes et ratures au lieu de les cacher, et fait de la genèse du texte une matière centrale. Met établit ce fait ; il avance qu'il y a là un genre, « un hors-genre qui serait aussi pan-genre » (p. 158) ; il laisse ouvert que ce genre vaille au-delà de Ponge. Ponge s'est du reste lui-même tenu à l'écart du rang de poète : il se dit « moins poète que savant » (tome I, p. 42), rappelle Met, et note dans *La Terre* que parler ainsi de la terre pourrait faire de lui « un poète mineur ».

Pour le recueil de 1952, la question cesse alors d'être de savoir s'il est inachevé : elle devient celle de la règle selon laquelle il fait de l'inachevé un livre.

› *Le sujet « Les reprises et les variantes font-elles réellement progresser La Rage de l'expression ? » touche aux notes reprises.* dossiers/ponge/dissertations/sujet-8

› *Le sujet « La Rage de l'expression donne-t-elle à lire les choses ou l'atelier de l'écriture ? » prolonge le débat.* dossiers/ponge/dissertations/sujet-3

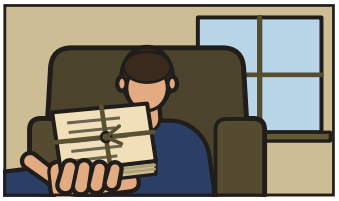


Une note glisse au fond d'une boîte, comme le voudrait Jaccottet ; au mur, des ratures exposées, comme le fait Ponge.

UN CAS LIMITE NE DÉPARTAGE PAS LA HIÉRARCHIE

Met conclut que Ponge est « un cas limite, non-réduplicable » et, à ce titre, « une expérience décisive ». Le mot « non-réduplicable » interdit de répéter ailleurs ce qui vaut pour lui. Par construction, son exemple ne départage pas la hiérarchie que défendent Reverdy et Jaccottet pour les autres poètes : si Ponge est seul de son espèce, il ne prouve rien contre eux pour tout autre carnet. Les pièces du débat, étalées sur cinquante-cinq ans (1948 à 2003), sont d'ailleurs des pages d'écrivains, non des travaux de recherche sur Ponge, et chacune parle d'un autre objet : leurs propres notes, un livre à venir, une recherche sans résultat, un poète voisin. Aucune des citations rapportées par Met ne confronte une note de carnet à l'état définitif d'un poème du même auteur, et aucune ne compte la part des notes dans le recueil de 1952. Le débat porte sur des principes, non sur des états de texte, et la dernière phrase de l'étude, « un point de rencontre inédit, aux confins des genres, du mineur et du majeur », laisse le classement ouvert, comme le titre, « Pour une poétique mineure », qui annonce une poétique et non une définition.

› *Le sujet « La poésie de Ponge consiste-t-elle à s'effacer devant les choses ? » élargit la question posée par ces pièces d'écrivains à l'ensemble de l'œuvre de Ponge.* dossiers/ponge/dissertations/sujet-2



Leiris imagine un livre « ni journal intime ni œuvre en forme » : ici, des feuilles non reliées, nouées d'une ficelle.



Une gomme à demi usée, un mot barré d'un trait : Ponge expose ses ratures, « un hors-genre qui serait aussi pan-genre ».

SUR LE SITE

› *Le sujet « Les reprises et les variantes font-elles réellement progresser La Rage de l'expression ? » touche aux notes reprises.*
dossiers/ponge/dissertations/sujet-8

› *Le sujet « La Rage de l'expression donne-t-elle à lire les choses ou l'atelier de l'écriture ? » prolonge le débat.*
dossiers/ponge/dissertations/sujet-3

› *Le sujet « La poésie de Ponge consiste-t-elle à s'effacer devant les choses ? » élargit la question posée par ces pièces d'écrivains à l'ensemble de l'œuvre de Ponge.*
dossiers/ponge/dissertations/sujet-2

EN BREF

Premat, 2018
Christophe Premat étudie la mémoire et la survivance chez Naomi Fontaine et chez Mestokosho (*Nouvelles études francophones*, 33/2, p. 91-107) ; Thérien lui prend, page 101, l'idée d'un éthos collectif.

Cadoret, 2003
sur treize ouvrages cités, un seul porte sur Dorion, l'étude d'Isabelle Cadoret sur le temps et l'espace (*Études françaises*, 39/3), antérieure de dix-huit ans au livre.

St-Gelais, 2022
156 pages sur l'histoire de la littérature innue (Imaginaire Nord) ; Thérien y prend l'idée que le silence, les non-dits et la traduction font du langage une résistance.



Les photographies de Patricia Lefebvre illustrent le livre de Mestokosho.

Létourneau, 2017
Le territoire dans les veines (Mémoire d'encrier, 199 pages) lui fournit, page 133, l'idée d'un fossé qui n'est pas seulement ethnique.

Chartier et Bédard-Goulet, 2022
The Northern Forest : La forêt nordique, 426 pages, publié à Tartu ; Thérien en retient, page 381, une « écologie intime ».

Blanc, Breteau et Guest, 2017
l'article « Pas de côté dans l'écocritique francophone » (*L'esprit créateur*, 57/1) est cité dans le texte sous la forme « Leblanc, 133 ».

Wightman, 2019
l'agentivité des personnes humaines et autres-qu'humaines chez Joséphine Bacon et Natasha Kanapé Fontaine (*Voix plurielles*, 16/1, p. 2-16).

› *« La poésie, la nature, l'intime » : parcours thématique du dossier.* dossiers/dorion/parcours/parcours-thematique

LE FAIT

Thérien lit ensemble une poète québécoise et une poète innue, publiées à sept ans d'écart par le même éditeur

Un article de 2024 fait de la forêt un terrain d'entente entre deux traditions de poésie. Ce qu'il compare, ce qu'il cite et ce que sa propre bibliographie ne contient pas.



Deux livres, sept ans d'écart, côte à côte. Un crayon souligne la phrase sur le français. Une lectrice trace cinq cases, une par temps.

DEUX livres, deux dates, une maison : *Née de la pluie et de la terre*, de Rita Mestokosho, paru en 2014 avec des photographies de Patricia Lefebvre (107 pages), et *Mes forêts*, d'Hélène Dorion, paru en 2021, tous deux aux éditions Bruno Doucey, à Paris. Azalée Thérien les lit ensemble dans un article des *Cahiers ReMix* publié en 2024, « La forêt comme identité à protéger ». Elle part d'une proposition simple : les deux poètes « ont en commun un territoire marqué par la forêt ». Ce référent commun est la faune autant que la forêt : ce que les poèmes nomment, bêtes et arbres, sert de terrain de comparaison.

Le but est dit dès l'introduction. La poésie, avance l'article, peut aider à « permettre la réconciliation » entre allochtones et autochtones. L'étude se déroule en cinq temps, du premier intertitre, « Reconstruire le lien entre deux cultures », au dernier, « Créer un territoire commun ». L'expression est d'abord un titre de section ; la phrase qui l'éclaire dit que le territoire nouveau créé par la poésie rassemble au lieu de diviser.

Le matériau le plus concret tient dans la langue. Dans la postface de son livre, que Thérien cite à la page 104, Mestokosho écrit : « Écrire dans une langue, la langue française, est aussi une nécessité. » Elle présente le français comme un moyen de joindre un large public et de faire parler la Terre à travers la poésie de l'homme, puis remercie la Terre de lui avoir donné l'innu-aimun, sa langue maternelle. Une section entière de l'article examine cette question.

Pour qui lit *Mes forêts*, l'article ne documente aucune influence. Il installe un voisinage précis : un livre de 2021 posé près d'un livre de 2014, rapprochés par la forêt qu'ils nomment, et lu au nom d'un projet de réconciliation, en face d'un autre pôle qui écrit en français par nécessité.

› *« Écrire la forêt revient-il à chercher une manière d'habiter le monde ? » : sujet de dissertation traité en onze étapes de méthode puis une copie.* dossiers/dorion/dissertations/sujet-10

LA PIÈCE

La pièce est la page que l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, à l'UQAM, consacre à l'article de Thérien (2024) sous la rubrique « Article ReMix ». Entre l'introduction et la conclusion, trois intertitres : « Brouiller la frontière entre l'humain et la forêt », « Le langage poétique comme arme » et « La protection de la forêt ». La bibliographie se divise en deux listes, « Œuvres analysées », deux livres, puis « Ouvrages cités », treize titres classés par ordre alphabétique, de Bacon à Wightman, soit quinze références en tout. Elle ne reprend pas toutes les références du texte : Bruno Doucey, dont la postface est citée plusieurs fois, n'y figure pas, pas plus que Durand, cité lui aussi dans le corps de l'article.

› *« Sources, bornes et droits » : la page liste les sources du dossier, dont les articles de Cadinot-Romerio, de Thérien et de Bélanger.* dossiers/dorion/sources/

ZONE D'OMBRE

Aucun lien direct entre les deux poètes n'est attesté

AUCUNE source ouverte ne dit si Dorion a lu Mestokosho, ni si Mestokosho a lu Dorion. La seule proximité attestée est celle du catalogue. Thérien ne cite ni lettre, ni entretien, ni dédicace où l'une parlerait de l'autre, et aucun des ouvrages de sa bibliographie ne traite à la fois des deux poètes. On ignore aussi si Bruno Doucey a conçu les deux livres comme un couple : la postface citée concerne *Mes forêts* seul, et rien ne la relie au livre de 2014. Le rapprochement reste une construction de lectrice, fondée sur ce que les deux livres nomment, non le constat d'un échange entre deux œuvres qui se seraient répondu. On ignore enfin lequel des deux livres a suscité le rapprochement. Reste ouvert que ces points communs, la faune nommée et la forêt comme référent, résistent à une autre lecture que celle de Thérien.

› *« Mes forêts en trois minutes » : la page présente le livre pour qui ne l'a pas lu et rappelle ce que fixe le programme national.* dossiers/dorion/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

LE RÉCIT

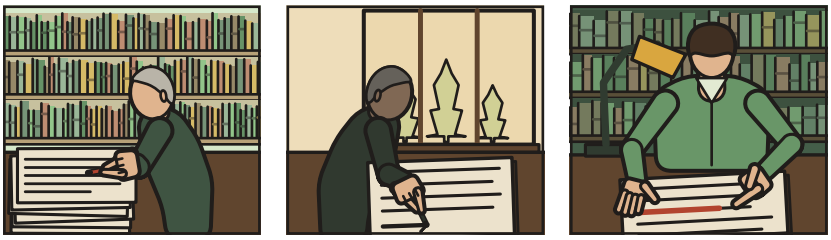
Le titre à l'envers : dans sa postface, l'éditeur de Dorion écrit « Mes forêts ne sont pas mes forêts »

Un éditeur de poésie, une chercheuse et un possessif que le livre ne cesse de défaire.

LE CONTEXTE

Bruno Doucey a fondé sa maison en 2010, après avoir dirigé les éditions Seghers. Dans son catalogue de 2023, il écrit avoir décidé de fonder une maison d'édition indépendante, qu'il dit « exclusivement vouée à la poésie », et il y cite, parmi ses collections, « Embrasures » et « L'autre langue ». C'est à Paris, d'après la bibliographie de Thérien, que paraissent les deux livres comparés : celui de Mestokosho en 2014, celui de Dorion en 2021. Le fondateur signe aussi, dans l'édition que cite Thérien, la postface de *Mes forêts* : la maison est à la fois celle qui publie le livre, celle qui le commente et celle qui se présente dans son catalogue de 2023, trois voix réunies sous un seul nom.

› *« Présenter Mes forêts » : la page prépare à présenter le livre à l'entretien.* dossiers/dorion/presentation/



Un éditeur de poésie parcourt des épreuves. Il signe la postface de Mes forêts. Une chercheuse en cite une phrase, page 136.

DANS l'édition qu'Azalée Thérien utilise pour son article des *Cahiers ReMix* (2024), *Mes forêts* s'achève sur une postface de l'éditeur, Bruno Doucey. Thérien en cite une phrase qui retourne le titre du livre, publié en 2021 : « *Mes forêts* ne sont pas mes forêts, pourrait-elle dire. » Doucey parle à la place de la poète, et la suite de la page lui prête l'idée que ces forêts sont avec elle, autour d'elle, et n'appartiennent qu'à elles-mêmes.

De quoi parle *Mes forêts*, pour qui ne l'a pas lu ? Selon Thérien, une poète québécoise y apprend la forêt. Son identité s'édifie par cet apprentissage et par une vie à l'intérieur du bois, et la terre existe par elle-même chez Dorion comme chez Mestokosho. Les forêts du titre sont peuplées : Thérien relève dans les poèmes des lièvres, des renards, une multitude d'insectes, mais aussi un coyote, un orignal, une sittelle et un geai bleu, tandis que Mestokosho nomme le caribou, le castor et le saumon. Nommer ces bêtes est, pour l'article, le geste commun aux deux poètes.

Vient ensuite, dans la section consacrée à la protection de la forêt, le versant sombre. Quand la forêt est détruite, écrit Thérien, la crise est celle d'une identité. Chez Dorion, elle passe par une remise en question de ses propres croyances ; chez Mestokosho, elle touche à la survie culturelle d'un peuple. Dans cette lecture, le livre de 2021 raconte moins un paysage qu'une identité qui se définit par son milieu et se trouble quand le milieu est détruit.

Lue avec la phrase de Doucey, la formule du titre change de poids : « mes » dit moins la propriété qu'une fréquentation, et la voix qui parle appartient à des forêts qui ne lui appartiennent pas.

› *« Pourquoi dire "mes forêts" ? » : la page entre dans le titre du livre par les images de son poème liminaire.* dossiers/dorion/seuil/seuil-1-pourquoi-dire-mes-forets

CE QUI RESTE OUVERT

La phrase qui retourne le titre n'est attribuée à Dorion nulle part

LA postface de Doucey met la phrase au conditionnel : « pourrait-elle dire ». Aucune source ouverte ne rapporte un propos de Dorion sur le possessif de son titre, ni ne dit si l'éditeur reprend un mot de la poète, un souvenir de conversation ou sa propre lecture. Le seul propos de la poète que rapportent les nouvelles de l'Université Laval, en 2023, concerne la naissance de l'écriture et l'entrée au programme, non le sens du titre. On ignore aussi à quelle date la postface a été écrite : Thérien n'en donne pas. La seule chose établie est la coexistence des deux formules dans l'édition que cite Thérien : un titre qui dit « mes forêts », une postface qui dit presque le contraire. Reste à savoir si la poète reconnaît cette lecture, et si elle l'a jamais formulée.

› *« Mes forêts » : la page d'entrée du dossier du recueil.* dorion_la-poesie-la-nature-l-intime

À TABLE

Une résidence à Banff au départ
selon les nouvelles de l'Université Laval (13 mars 2023), l'écriture a commencé lors d'une résidence au Banff Centre, puis la pandémie l'a marquée.

Une philosophe de Laval
Dorion y a passé un baccalauréat en philosophie, fait partie des premières inscrites à la maîtrise en création littéraire, au début des années 1980, et publié son deuxième livre, *Hors champ*.

Un livre de lettres entre deux mondes
Aimititau ! (Mémoire d'encrier, 2008, dir. Laure Morali) jumelle des auteurs des Premières Nations et québécois qui s'écrivent ; Mestokosho y commente un texte de Denise Brassard.



Le catalogue de la maison est tout entier consacré à la poésie.

Le respect dû à la neige
dans un balado du Conseil des arts et des lettres du Québec, Joséphine Bacon raconte un chasseur qui nargue la neige ; en rêve, l'esprit du froid vient le prévenir.

L'ours des deux côtés
selon Thérien, Dorion nomme un ours noir et un ours blanc, et Mestokosho parle de l'ours comme d'un grand-père.

Trois anthropologues à Montréal
Bacon dit avoir eu la chance d'en rencontrer trois.

Aux côtés de Rimbaud et de Ponge
Dorion dit, selon l'Université Laval, que son livre figurera au programme du baccalauréat auprès de ceux de ces deux poètes.

› *« Les forêts du recueil sont-elles seulement des paysages ? » : sujet de dissertation du dossier.* dossiers/dorion/dissertations/sujet-2

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 9 · vendredi 6 novembre 2026 · page 28

L'ENQUÊTE

De l'Amazonie équatorienne à l'Estonie, Thérien emprunte deux cadres pour lire des forêts d'Amérique du Nord

Pour lire des animaux de poèmes, un article de 2024 puise chez un anthropologue de l'Amazonie et chez un sémioticien de Tartu. Une recension de 2018 et un article de 2019 mettent ces emprunts à l'épreuve.

LE 1er mars 2018, Martin Fortier publie dans *La Vie des idées* une recension de *Comment pensent les forêts*, d'Eduardo Kohn, dans la traduction de Grégory Delaplace parue en 2017 chez Zones sensibles. Six ans plus tard, Azalée Thérien cite ce livre à la page 112 de son article des *Cahiers ReMix* pour parler d'une « écologie des sois », et, à la page 45 d'un autre livre, celui de Timo Maran, une phrase sur la forêt qui submerge l'humain. Sa bibliographie date le livre de Kohn de 2013, année de l'original en anglais, alors qu'elle décrit l'édition française de 2017.

Kohn a bâti son livre sur un terrain chez les Runa d'Ávila, en Amazonie équatorienne, et sur la sémiotique de Peirce. Fortier résume sa thèse : les arbres pensent parce qu'ils ont une faculté de représenter le monde, et tout « soi » peut se redéfinir comme un centre d'activité sémiotique. À la page 112, Thérien glose l'« écologie des sois » : plusieurs « sois », humains, animaux et plantes, interagissent, et chacun se représente les autres selon son point de vue. Elle applique ce cadre à la poésie de Mestokosho.

Le second emprunt est plus bref. Thérien présente le « sémiologue Timo Maran » par une citation en anglais, donnée à la page 45 d'*Ecosemiotics* (2020) : « The forest as an animated whole tends to overwhelm the human and dissolve his/her individual identity. » La phrase figure dans un article de Maran de 2019, « Deep *Ecosemiotics* : Forest as a Semiotic Model » (*Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 38-39, p. 288-303), à la suite d'une citation d'Arne Næss ; la phrase suivante dit que, dans les interprétations culturelles, cet effet peut devenir un désir romantique de fusion ou la peur de perdre son identité. La thèse de l'article est ailleurs : un modèle de la forêt en cinq traits.

Fortier ne parle ni de poésie ni du Québec, mais il conteste Kohn sur plusieurs plans. La nouveauté tient, écrit-il, à « un glissement sémantique » qui donne « l'illusion de la nouveauté », et l'essentiel des réflexions sur les mécanismes sémiotiques se trouve déjà chez Deacon. Surtout, « l'âme sémiotique d'E. Kohn est trop pauvre pour expliquer la richesse des conceptions amazoniennes de l'âme », et « les écosystèmes de l'aire circumpolaire sont le parfait antipode de ce qu'E. Kohn décrit ».

L'objection la plus forte est géographique, et Fortier la porte contre Kohn seul : un cadre bâti dans une forêt tropicale s'exporte mal vers le Nord. La bibliographie de Thérien ne contient ni la recension de Fortier ni aucune autre critique de Kohn. Est établi que la phrase de Maran est exacte et vient d'un article de 2019, et que Kohn est contesté depuis 2018. Reste ouvert que la page 45 du livre de 2020 reprenne cette phrase, et que le cadre de Kohn convienne à des poèmes d'Amérique du Nord. Pour *Mes forêts*, l'enjeu est précis : l'article soutient que la terre existe par elle-même chez Dorion avec un cadre amazonien discuté et une phrase de Maran sur l'expérience humaine de la forêt, non sur les animaux nommés.

› « Le corps humain et la forêt forment-ils un même langage ? » : sujet de dissertation du dossier.
dossiers/dorion/dissertations/sujet-6

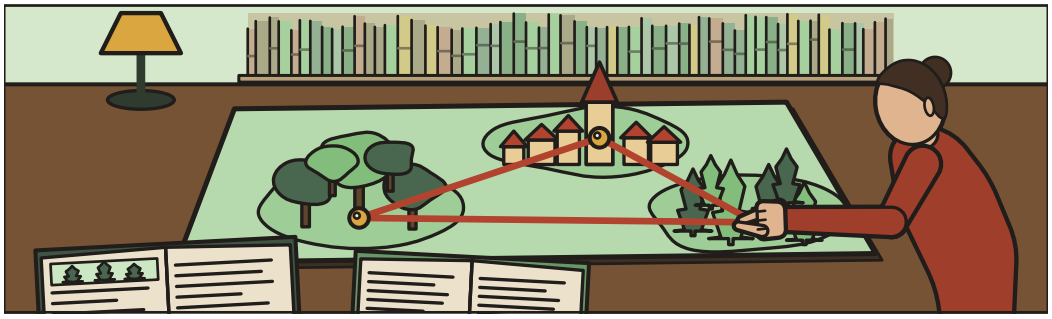
› « Mes forêts sont des bêtes qui attendent la nuit » : explication linéaire d'un poème du livre.
dossiers/dorion/commentaires/texte-8



Le modèle de la forêt en cinq traits tient dans un article de Maran, en 2019.



Le livre de Maran, chez Cambridge, n'est pas en accès libre.



Thérien emprunte un cadre à l'Amazonie et un autre à l'Estonie pour lire des forêts du Québec.

LA PAGE 45 DU LIVRE DE MARAN N'EST VÉRIFIABLE QUE SUR L'EXEMPLAIRE

ECOSEMIOTICS paraît dans la collection « Elements in Environmental Humanities » de Cambridge University Press, en ligne le 13 novembre 2020 et imprimé le 10 décembre ; l'éditeur le propose à l'achat et n'en donne pas le texte en accès libre. Il en va de même de la page 112 du livre de Kohn, sur laquelle repose l'expression « écologie des sois » dans l'article. Le compte rendu de Sara Bédard-Goulet (*Methis*, 27-28, 2021, p. 267-271) décrit le modèle de la forêt aux pages 55 à 58, dix pages après celle que cite Thérien, et ne mentionne pas la phrase sur l'identité dissoute ; un compte rendu ne prouve pas une absence. Le résumé de l'article de Maran de 2019 annonce une application à l'écosémiotique puis, par retour, à la sémiotique générale, culturelle ou sociale : il ne nomme pas la poésie. La recension de Fortier, enfin, n'emploie ni l'expression « écologie des sois » ni son équivalent anglais, de sorte que ses objections visent le soi et l'âme sémiotiques de Kohn, non la formule que Thérien retient. Aucune source ouverte ne confronte le cadre de Kohn ou le modèle de Maran à des poèmes de forêt, québécois ou innus.

› « La fragilité du monde condamne-t-elle la parole poétique à l'impuissance ? » : sujet de dissertation du dossier. dossiers/dorion/dissertations/sujet-4

SUR LE SITE

› « Le corps humain et la forêt forment-ils un même langage ? » : sujet de dissertation du dossier.
dossiers/dorion/dissertations/sujet-6

› « Mes forêts sont des bêtes qui attendent la nuit » : explication linéaire d'un poème du livre.
dossiers/dorion/commentaires/texte-8

› « La fragilité du monde condamne-t-elle la parole poétique à l'impuissance ? » : sujet de dissertation du dossier.
dossiers/dorion/dissertations/sujet-4

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 9 · vendredi 6 novembre 2026 · page 29

LE DOSSIER

Pour Bureau, le territoire du Québec, c'est la forêt ; pour Bacon, le Nutshimit, c'est l'intérieur des terres

Deux manières de dire le lieu se rencontrent dans un article de 2024 qui voit dans la poésie un territoire qui rassemble. Un article de 2016 demande ce que ce rassemblement laisse de côté.

LUC Bureau publie *La Terre et moi* chez Boréal, à Montréal, en 1991 : 270 pages que Thérien met à contribution en 2024. Elle y prend l'idée d'une interdépendance entre l'humain et son territoire (page 17), appuie sur la page 178 l'affirmation que le territoire du Québec, c'est la forêt, et suit Bureau quand il oppose la science, qui postule une séparation totale de l'objet et du sujet, à l'imagination, qui place l'objet au cœur du sujet (page 220). Elle conclut sur une phrase de la page 266 qui fait de l'écriture une manière de recréer la Terre pour en faire sa demeure.

Ce vocabulaire est celui d'un essai québécois de 1991, et Thérien l'applique à une poète innue. Pour définir le Nutshimit, elle cite pourtant Joséphine Bacon, non Mestokosho, dans un balado de 2021 du Conseil des arts et des lettres du Québec : le Nutshimit, c'est l'intérieur des terres, là où l'on retrouvait l'identité et la culture. Sur la page du Conseil, Bacon en donne la saison et la charge : on y montait à la fin d'août ou en septembre, avec les Aînés, et « c'est comme si t'amenais ton université sur ton dos ». Thérien tient pour synonymes, chez Mestokosho, le Nutshimit, la forêt, le territoire et la Terre.

Elle ne gomme pas toute différence. Dorion, écrit-elle, utilise la personnification et reste dans un rapport métaphorique avec la forêt ; chez Mestokosho, il s'agit d'une parole réelle qui n'emploie pas les mots de la langue humaine, d'après Wightman, citée à la page 4. C'est sur cette asymétrie que repose la conclusion : le territoire nouveau créé par la poésie rassemble au lieu de diviser.

Une autre lecture figure dans la bibliographie de Thérien. En 2016, dans *Voix plurielles*, Elise Couture-Grondin examine *Aimititau !* (Mémoire d'encrier, 2008), des correspondances entre écrivains autochtones et non autochtones du Québec, et deux échanges, dont celui de Denise Brassard avec Rita Mestokosho. Elle note que ces échanges reposent sur un terrain commun, le lien avec la nature, puis montre la tension entre les discours qui valorisent une humanité partagée au-delà des différences et les conditions matérielles d'injustice, toujours présentes. Les discours interculturels, conclut-elle, doivent tenir compte du racisme qui marque encore les relations. Thérien cite ce texte à la page 136, pour une idée plus étroite : l'écriture n'est pas une technique de pensée objective et extérieure.

Les deux textes partent du même sol et n'en tirent pas la même chose. L'article de 2024 y voit un territoire qui rassemble ; celui de 2016 réclame que l'on dise d'abord ce qui sépare. Thérien établit que les deux relations à la forêt diffèrent par nature ; elle laisse ouvert que la poésie suffise à réconcilier. Pour *Mes forêts*, cela fixe un seuil : la forêt de Dorion se lit près du Nutshimit de Bacon à condition de garder que l'un est un rapport d'image et l'autre un lieu habité.

› « *La mémoire intime permet-elle de rejoindre une histoire collective ?* » : sujet de dissertation avec une copie complète. dossiers/dorion/dissertations/sujet-8

› « *Le chaos détruit-il les liens ou oblige-t-il à les recomposer ?* » : sujet de dissertation du dossier. dossiers/dorion/dissertations/sujet-9

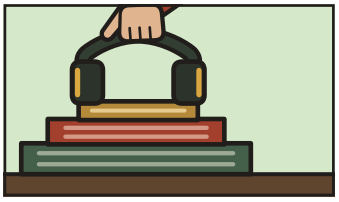


À la fin d'août, on montait à l'intérieur des terres avec les Aînés.

LA DISTINCTION ENTRE IMAGE ET PAROLE REPOSE SUR UN ARTICLE CONSACRÉ À DEUX AUTRES POÈTES

AUCUNE source ouverte ne dit si Bacon et Mestokosho emploient « Nutshimit » dans le même sens. Aucune source consultée ne rapporte non plus un propos de Mestokosho sur l'idée d'un territoire commun. L'article de Wightman, dont Thérien tire la parole réelle de la forêt, porte sur Bacon et Natasha Kanapé Fontaine, non sur Mestokosho. La page du Conseil des arts et des lettres date la conversation de 2019 et ne donne ni date de mise en ligne ni durée ; la bibliographie de Thérien date le balado de 2021 et lui prête 28 minutes 20 : l'écart n'est pas expliqué. Rien dans les sources ouvertes ne rapporte la réaction de lectrices ou de lecteurs innus à l'article de Thérien, ni une étude qui confronte l'expression « territoire commun » au Nutshimit. L'article de Couture-Grondin, paru cinq ans avant *Mes forêts*, ne dit rien du livre de Dorion : sa critique du terrain commun porte sur des échanges plus anciens, non sur ces deux recueils. Aucun texte consulté ne tente de concilier un territoire qui rassemble et des injustices qui séparent.

› « *Mes forêts* » : page d'accueil du dossier sur le livre. dorion_la-poesie-la-nature-l-intime



Dans la bibliographie de Thérien, un balado de Bacon côtoie des livres.



Aimititau ! réunit des lettres entre écrivains autochtones et québécois.

SUR LE SITE

› « *La mémoire intime permet-elle de rejoindre une histoire collective ?* » : sujet de dissertation avec une copie complète.
dossiers/dorion/dissertations/sujet-8

› « *Le chaos détruit-il les liens ou oblige-t-il à les recomposer ?* » : sujet de dissertation du dossier.
dossiers/dorion/dissertations/sujet-9

› « *Mes forêts* » : page d'accueil du dossier sur le livre.
dorion_la-poesie-la-nature-l-intime

EN BREF

ARLIMA, 2026

la base, mise à jour le 2 juillet 2026, date la *Charrette* de 1178 à 1181, en couplets d'octosyllabes, et la dit commandée par la comtesse de Champagne, Marie (1145-1198).

Rychner, 1967-1972

Jean Rychner consacre au prologue et au sujet du roman quatre études, en 1967, 1968, 1969 et 1972 ; ARLIMA y joint l'article de Jean Frappier sur le prologue, paru la même année que la dernière.

Jauss-Meyer, 1974

Helga Jauss-Meyer donne à Munich, chez Fink, la traduction allemande, intitulée *Lancelot*, en 353 pages.



Au feuillet 27, une initiale ouvre le roman : une femme assise, probablement Marie de Champagne.

Frappier, 1962

sa traduction, *Le chevalier à la charette* (Champion, 222 pages), est réimprimée sept fois, de 1967, où elle tient en 191 pages, à 2003.

Meyer, 1995

Kajsa Meyer édite les feuillets 79v à 105r du Français 794, le *Chevalier au lion* tel que Guiot l'a copié.

Woledge, 1970

Brian Woledge étudie Guiot en copiste de Wace, puis, en 1978, la déclinaison du féminin chez Chrétien.

Camps, Cafiero et huit coauteurs, 2024

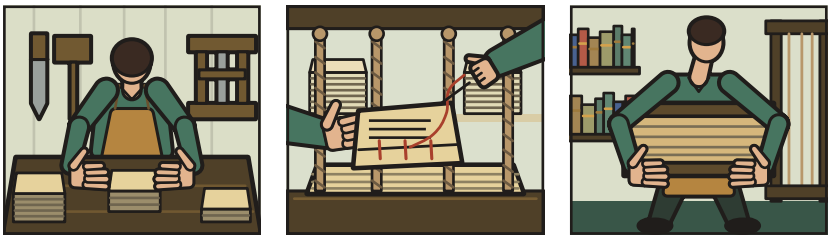
leur analyse stylométrique de l'œuvre de Chrétien, présentée à Leuven le 6 juin et versée en libre accès le 7 sur Zenodo, retrouve, comme on s'y attendait, que Godefroy de Laigny a achevé *Lancelot*.

› « *Repères et références pour Le Chevalier de la charrette » : la page des repères et des références de l'œuvre.*
dossiers/chretien/methode/reperes-et-references

LE FAIT

À Provins, le copiste Guiot ouvre la Charrette par une dame assise, probablement Marie de Champagne

La copie de Guiot, que suivent des éditions de la Charrette, sort d'un atelier de Champagne des années 1230. Sa notice date le volume, avance un commanditaire et relève les erreurs de sa foliation.



Un seul copiste a écrit trois ensembles. Plus tard, on les coud en un seul volume. Il compte 433 feuillets de parchemin.

AU feuillet 27 du manuscrit Français 794 de la Bibliothèque nationale de France, une initiale historiée ouvre le roman de Lancelot : une femme y est assise. Dans la notice du volume que le département des Manuscrits publie dans *Archives et manuscrits*, et dont la bibliographie court jusqu'en 2022, cette femme est probablement Marie de Champagne, et la figure est rapprochée du roi David assis d'un autre manuscrit, le Français 22892. La même notice date la copie de 1230 à 1240, la situe en Champagne, probablement à Provins, et en nomme l'auteur d'après le colophon du feuillet 105, placé après *Yvain* : Guiot, qui tenait un atelier près de l'église du Val.

Un seul copiste a écrit les trois ensembles du volume, plus tard reliés ensemble : 433 feuillets de parchemin, de 320 millimètres sur 230, en trois colonnes de quarante-quatre vers, dans une petite écriture gothique régulière. Neuf œuvres s'y suivent, dont cinq romans de Chrétien (*Érec et Énide*, la *Charrette*, *Cligès*, *Yvain*, le *Conte du graal*), le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure et le *Brut* de Wace. Avec le Français 1450, c'est l'un des deux seuls recueils complets de l'œuvre de Chrétien, si l'on met à part les fragments d'Annonay.

Geneviève Hasenohr, citée par la notice, tient Thibaut IV de Champagne, petit-fils de Marie, pour le commanditaire du livre. Si elle a raison, la dame assise à l'entrée du roman serait l'aïeule de l'homme qui l'a fait copier. Le volume est acquis en 1725 par Châtre de Cangé à la vente de la collection de Charles-Jérôme Cisternay du Fay (article 1890 du catalogue), puis entre en 1733 dans les collections royales. Ses anciennes cotes sont Regius 7191(2) et Cangé 73.

Le texte de Mario Roques (1958), comme celui de Charles Méla repris par Michel Zink en 1994, est établi sur cette copie, selon ARLIMA. Il donne le texte du feuillet 27 ; l'initiale se regarde sur Gallica, où le volume est numérisé.

› « *Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la charrette : texte » : la notice du texte nomme sa base, la copie dite de Guiot (Paris, BnF, fr. 794), copiée vers 1235 en Champagne.*
dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

LA PIÈCE

La notice décrit autour du texte trois objets que l'édition ne montre pas. Sur la troisième garde, une table du XIIIe siècle, d'une main un peu plus tardive que celle de Guiot, range des alexandrins groupés par dix et renvoie au texte par des signes. Un signet est cousu au premier feuillet de chaque roman, usage que la notice juge inhabituel pour des œuvres littéraires. La foliation du XVe siècle, en chiffres romains, est fausse : les feuillets 363 à 371 sont numérotés deux fois à partir de 371, et le 425 est omis. Au verso de la garde B figure une table de la main de Cangé, et la foliation arabe du XVIIIe siècle reste incomplète. La notice ne cite pas le colophon et ne donne aucune étendue de feuillets pour la Charrette.

› « *De quoi parle Le Chevalier de la charrette ? » : le roman en trois minutes.*
dossiers/chretien/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

ZONE D'OMBRE

Le nom de la dame du feuillet 27 reste une probabilité

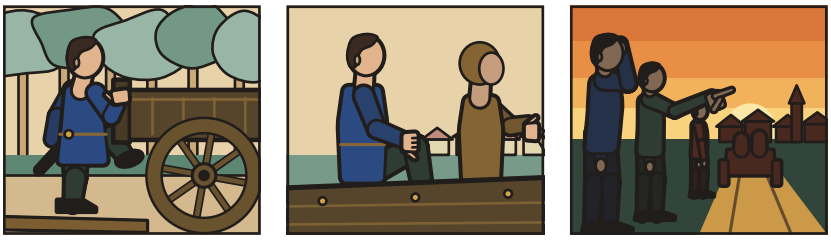
LA notice donne l'identification de Marie de Champagne comme probable, et rien de plus. Elle date le volume de 1230 à 1240 ; le troisième ensemble, des feuillets 184 à 433, n'y reçoit pas de date plus précise que le XIIIe siècle. Elle relève des traits dialectaux champenois et un possible remaniement du texte, sans les localiser dans la Charrette, et juge minces les interventions de Guiot, peut-être sauf dans le *Conte du graal*. ARLIMA, qui place le roman aux feuillets 27 à 54, ne date aucun des huit manuscrits et ne donne ni nombre de vers ni explicit pour l'œuvre. Aucune des sources lues ne nomme l'enlumineur de l'initiale, ni ne dit si elle est de la main de Guiot, ni combien de temps a demandé la copie, ni sur quel modèle Guiot a copié la Charrette. Le rapprochement avec le roi David du Français 22892 est donné sans date ni autre précision sur ce manuscrit.

› « *Présenter Le Chevalier de la charrette à l'entretien de l'oral » : la page prépare la présentation de l'œuvre à l'entretien.*
dossiers/chretien/presentation/presentation-de-l-oeuvre

LE RÉCIT

Six manuscrits sur huit marquent d'une grande lettre l'instant où Lancelot monte dans la charrette

Avant les éditeurs, les copistes avaient déjà découpé la Charrette par de grandes lettres.



Un chevalier s'arrête devant la charrette. Il y monte : c'est un pilori roulant. Six manuscrits sur huit marquent le vers 399.

UN chevalier inconnu a défié la cour d'Arthur et emmené la reine Guenièvre au royaume de Gorre : le ravisseur est Méléagant. Un poursuivant sans nom monte dans une charrette, pilori roulant, franchit, mains et pieds nus, une lame d'épée posée sur une rivière et bat Méléagant ; la reine, à qui on le présente, détourne le visage.

Les copistes ont raconté la même histoire à leur manière. K. Sarah-Jane Murray, de Baylor University, dans l'article « Medieval Scribes, Modern Scholars », dont les références s'arrêtent à 2004, relève, dans les huit manuscrits, points et grandes lettres. Dans la numérotation de l'édition Foulet-Uitti (7134 vers), six manuscrits (A, E, C, T, V et G) marquent d'une grande lettre le vers 399, où Lancelot entre dans la charrette, et le vers 3955, où il retrouve la reine. Cinq d'entre eux, A, E, C, T et V, en marquent aussi les vers 2023 et 4755. Près du vers 6167, quand Lancelot est enfermé dans la tour de Méléagant et que commence la part de Godefroi de Leigni, F, T et V placent une majuscule plus petite ; C, la copie de Guiot, n'en met aucune.

Ce plan n'est pas dans les éditions imprimées. Wendelin Foerster (1899) a bâti un arbre des filiations et ramené la langue à une forme de champenois qu'il présumait ; Karl Uitti a jugé ses éditions presque inutilisables pour la langue, faute de savoir si une forme vient de Chrétien, du copiste ou de Foerster. Mario Roques (1958) a pris la copie de Guiot pour base et l'a peu corrigée, et Alfred Foulet et Karl Uitti (1989) l'ont prise aussi pour base ; or, selon Murray, Roques avait établi en 1952 que cette copie est la moins poétique des huit dans sa ponctuation.

Murray en conclut que les copistes lisaient le roman comme un poème, le ponctuaient pour la voix et le divisaient par des lettres. L'entrée dans la charrette et la rencontre avec la reine, deux sommets du récit, sont aussi les deux endroits que six copistes ont distingués.

› *« De quoi parle Le Chevalier de la charrette ? · L'œuvre en trois minutes » : l'intrigue en quatre moments, avec des repères sur les dates, les chiffres et les copistes.* dossiers/chretien/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

LE CONTEXTE

Les points se comptent aussi, vers par vers. Dans le manuscrit de l'Escorial (E), chaque vers se termine par un point, et la première comme la dernière lettre du vers sont en capitale, isolée. Le manuscrit T (Français 12560 de la BnF) pointe les vers du récit mais souvent pas ceux des discours : aux vers 51 à 62, dans le discours de Méléagant, les vers 53, 56, 59 et 60 n'ont pas de point. La copie de Guiot ne met de points qu'à la fin de chaque recto et de chaque verso. Dans le manuscrit G, à Princeton, le feuillet 34 recto porte une initiale D de huit lignes, et le verso sert d'exemple de mise en page. Pour la copie de Guiot, Murray s'appuie notamment sur les feuillets 27 recto (vers 1 à 5), 29 verso et 49 verso.

› *« Pourquoi Lancelot hésite-t-il devant la charrette ? · Le Chevalier de la charrette » : la scène de la charrette.* dossiers/chretien/seuil/seuil-1-charrette-lancelot

CE QUI RESTE OUVERT

Chantilly commence sans prologue, et Murray ne dit pas pourquoi

LE manuscrit A, conservé à Chantilly (feuillets 196 à 213 pour la Charrette, selon ARLIMA), omet le prologue, dont le premier vers nomme la dame de Champagne : son copiste place une grande lettre au vers 31. Murray envisage deux explications, que son article ne départage pas : le copiste ne connaissait pas ce prologue, ou il l'a écarté volontairement. Elle lit par ailleurs, entre le prologue (vers 25 et 26) et l'épilogue, un chiasme qui lie quatre noms : le chevalier de la Charrette, Chrétien, Godefroi de Leigni, la Charrette ; dans un manuscrit sans prologue, la moitié de ce cadre manque. Murray soutient que la part de Godefroi ne doit pas être retranchée du roman. Elle place les huit manuscrits entre le début et la fin du XIIIe siècle ; aucune source lue ne date A plus précisément, ni ne dit si son modèle portait déjà les vers qui précèdent le vers 31.

› *« Comment le prologue fait-il de l'obéissance une loi d'amour ? » : les vers 1 à 29, en ancien français et en traduction.* dossiers/chretien/commentaires/texte-1-prologue

À TABLE

Un Lancelot anglais vers 1914

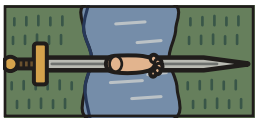
la plus ancienne des six traductions anglaises que recense ARLIMA est celle de William Wister Comfort, parue chez Dent à Londres et chez Dutton à New York sous le titre *Eric and Enid*.

Une traduction en vers

Jean-Louis Paul publie en 2012, chez Ressouvenances, une version en vers, avec le texte de Foerster en regard.

Un Lancelot roumain

Mihail Stănescu traduit le roman en 1973 sous le titre *Cavalerul Lancelot* (Albatros, 194 pages).



Le poursuivant franchit la rivière sur une lame d'épée, mains et pieds nus.

Un livre d'art

en 2014, la traduction de Daniel Poirion paraît dans *Les enchantements de Bretagne*, chez Diane de Selliers.

Un poche réimprimé six fois

l'édition de Charles Méla (Livre de poche, 1992, 478 pages) reparaît en 1997, 2003, 2005, 2009, 2011 et 2018 ; Michel Zink en reprend le texte en 1994 dans *Romans suivis des Chansons*.

Un Caballero en espagnol

Luis Alberto de Cuenca et Carlos García Gual donnent *El caballero de la carreta* chez Alianza en 1983 ; le livre est réimprimé à partir de 1988.

Deux réécritures en prose

ARLIMA signale deux remaniements différents du roman, insérés dans le *Lancelot* en prose.

› *« Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la charrette : texte » : le texte en ancien français avec sa traduction.* dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 9 · vendredi 6 novembre 2026 · page 32

L'ENQUÊTE

Amour courtois : Gaston Paris le tire en 1883 de la Charrette, un livre de 2017 l'y ramène

Une notion que l'on croit générale procède de la lecture d'un roman, la Charrette. Un livre de 2017 la resserre autour de lui, et la note de lecture qui l'examine en discute la méthode.

EN 1883, Gaston Paris publie dans la revue *Romania* (tome 12, pages 459 à 534) l'étude « Études sur les romans de la table ronde : Lancelot du lac ». Maxime Kamin, dans une note de lecture intitulée « Rétablir Gaston Paris dans son héritage : pour une théorie de l'amour courtois », parue le 21 janvier 2019 dans la rubrique Notes de lecture de la revue en ligne *Acta fabula*, rappelle que l'interprétation sur laquelle repose la notion d'amour courtois vient de la lecture que Paris y donne du *Chevalier de la Charrette*. Kamin ne prétend pas que Paris a forgé l'expression ; il dit que la notion procède de ce roman. L'affaire est de savoir ce que vaut une catégorie dont le modèle est un texte de la fin du XIIe siècle, et si l'on peut la resserrer sur lui.

Le livre que Kamin examine est celui d'Adeline Richard-Duperray, *L'amour courtois. Une notion à redéfinir*, paru aux Presses universitaires de Provence en 2017 (134 pages). Elle part d'un constat : depuis la lecture de Paris, la notion s'est élargie, et elle juge nécessaire de la ramener à sa définition de départ. Cette définition, qu'elle dit étroite (page 8), prend pour modèle le couple adultère de Lancelot et de Guenièvre et retient deux critères : l'amour doit être adultère et d'élection, c'est-à-dire librement choisi.

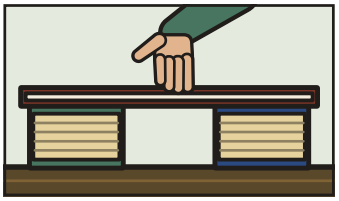
Pour éprouver ces critères, elle analyse *Érec et Énide*, le *Roman de Tristan* et la *Queste del Saint Graal*. De la *Charrette*, elle fait le premier exemple d'un roman entièrement fondé sur les règles de l'amour fin (page 98). Ce sont les critères de Paris, que le livre adopte et applique comme un tri : les deux conditions servent à dire quels romans sont courtois et lesquels ne le sont pas.

Kamin juge le livre utile et pertinent comme synthèse, mais lui oppose trois objections, qui touchent la méthode plus que les lectures. La première porte sur un oubli : l'étude de 1883, soixante-seize pages dans *Romania*, n'est pas citée, alors que les critères du livre sont ceux de Paris, ce que Kamin trouve surprenant. La deuxième tient au durcissement : le livre traite ses critères comme intangibles et la notion comme un dogme, alors que, pour Kamin, elle échappe à toute tentative d'en faire un système. La troisième concerne les appuis : l'ouvrage repose beaucoup sur *Mâle Moyen Âge* de Georges Duby (1988) et sur Paris seul.

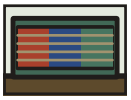
Ce qui est établi tient en peu de mots : la notion naît de la lecture de la *Charrette* par Paris, et Richard-Duperray la ramène à cette origine. Ce que la note de lecture laisse ouvert, c'est la méthode, c'est-à-dire si deux critères suffisent à faire un système. Pour la lecture de l'œuvre, l'enjeu est net : si la définition étroite tient, l'amour de Lancelot est la mesure de ce qui est courtois ; si elle ne tient pas, il n'en est qu'un cas.

› « La charrette : "le roman et l'invention de l'amour" » : le parcours thématique de l'œuvre. dossiers/chretien/parcours/parcours-thematique

› « Dissertation 1 sur Lancelot : l'amour supérieur à l'honneur » : la page propose une dissertation sur ce sujet. dossiers/chretien/dissertations/sujet-1



Le livre de 2017 tient en 134 pages et repose sur Duby et sur Paris seul.



Kamin rappelle que le De amore d'André le Chapelain compte trois parties, non deux.



Un livre de 2017 trie les romans : la Charrette d'un côté, Érec et Énide de l'autre.

UNE DÉFINITION TIRÉE DU ROMAN, APPUYÉE SUR PEU DE POÉSIE LYRIQUE

LES limites de la démonstration tiennent surtout au choix des textes. Selon Kamin, le livre de 2017 se sert peu de la poésie lyrique, où se dit pourtant l'amour fin : il ne cite que l'anthologie d'Henri Gougaud et les *Chansons des croisades* de Pierre Aubry et Joseph Bédier, dont la première édition date de 1909. Il évoque l'hypothèse arabo-andalouse, celle du *Majnûn Laylâ*, que Kamin voudrait voir traitée avec plus de prudence. Pour le *De amore* d'André le Chapelain, Kamin renvoie à l'édition de Claude Buridant (1974) et rappelle que l'ouvrage compte trois parties, non deux, et ne se réduit pas à un éloge de l'amour courtois (page 69). Enfin, le livre écarte *Le Bel Inconnu* du domaine courtois, et la note de lecture ne dit pas selon quel critère. La question n'est pas neuve : ARLIMA recense, parmi les études sur la Charrette, des travaux sur l'amour courtois datés de 1930 (Cross et Nitze, sur ses origines), de 1981 (Marchello-Nizia) et de 2017 (Hinton), que la note de Kamin ne mentionne pas ; elle ne mentionne pas non plus le second texte de Paris sur le *Roman de la Charrette*, daté de 1887 par ARLIMA. Cette note, publiée dans le volume 20 d'*Acta fabula*, est consultable en ligne (DOI 10.58282/acta.11956).

› « La reine lui reproche ses deux pas · Le Chevalier de la charrette » : la scène du reproche de la reine. dossiers/chretien/seuil/seuil-2-reproche-de-la-reine

SUR LE SITE

› « La charrette : "le roman et l'invention de l'amour" » : le parcours thématique de l'œuvre.
dossiers/chretien/parcours/parcours-thematique

› « Dissertation 1 sur Lancelot : l'amour supérieur à l'honneur » : la page propose une dissertation sur ce sujet.
dossiers/chretien/dissertations/sujet-1

› « La reine lui reproche ses deux pas · Le Chevalier de la charrette » : la scène du reproche de la reine.
dossiers/chretien/seuil/seuil-2-reproche-de-la-reine

LE DOSSIER

Fin'amor pour la Charrette, bone amor pour la plupart des autres romans : un livre de 2018 sépare trois amours

Un essai de 2018 sort de l'alternative entre définition étroite et définition large par une typologie à trois types, dont la Charrette ne fournit que le premier. Son critique en loue la souplesse et regrette un point de méthode.

En 2018, Alain Corbellari publie *Prismes de l'Amour courtois* aux Éditions universitaires de Dijon (collection « Essais », 119 pages). Gauthier Grüber en rend compte le 11 novembre 2019 dans *Acta fabula* et commence par la lecture de Gaston Paris : une passion illégitime où l'amant, en position inférieure, doit accomplir tous les exploits pour mériter la tendresse de la dame, définition que Paris donne à la page 518 de son article de 1883 dans *Romania*. Cette image, remarque Grüber, n'est exacte que d'un petit nombre de textes, la *Charrette* au premier chef.

Deux positions encadrent le livre. Celle de Paris est étroite ; celle de Rüdiger Schnell, en 1989, étend la notion à tout le discours courtois sur l'amour, ce qui, pour Grüber, risque de la diluer. Corbellari cherche une voie moyenne qui sorte de l'alternative entre Paris et Schnell.

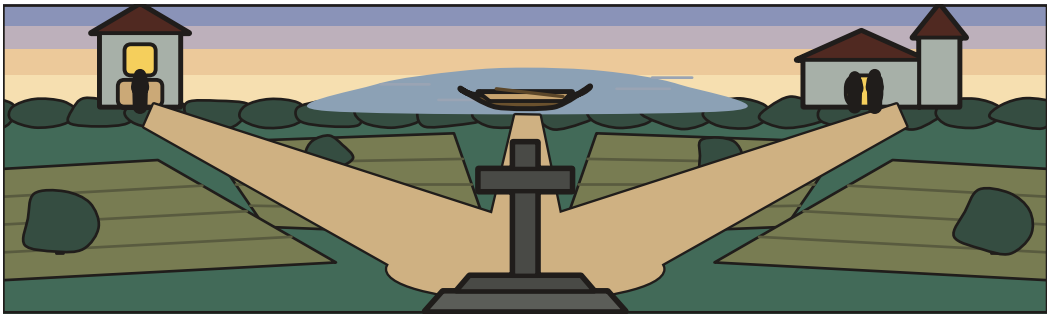
Il commence par un précis d'histoire littéraire : la lyrique des troubadours (Jaufré Rudel, Bertrand de Ventadour), Chrétien de Troyes, les *Lais* de Marie de France, *Tristan et Iseut*. Il dresse ensuite une typologie en trois types, résumée dans un diagramme triangulaire à la page 80. La fin'amor, faite de secret et d'inachèvement, a pour modèle la *Charrette* ; la fol amor, qui mène à la mort et au scandale, relève de *Tristan* ; la bone amor, qui s'accorde avec le mariage et la légitimité, est celle de la plupart des romans de Chrétien. Il suit enfin la notion dans ses contestations, au nombre de quatre : l'une matérialiste, dans les fabliaux, l'une religieuse, l'une misogyne, chez Adam de la Halle (*Jeu de la feuillée*), et l'une linguistique, chez Alain Chartier (*La Dame sans mercy*), puis dans ses reprises, de Machaut à Ronsard, Stendhal (*De l'Amour*) et Breton.

Les comptes rendus de Kamin et de Grüber permettent de mettre en regard deux classements des mêmes romans de Chrétien. Richard-Duperray range *Érec et Énide*, *Yvain* et *Cligès* parmi les anti-romans courtois (page 79 de son livre) ; Corbellari range la plupart des romans de Chrétien dans la bone amor, une variété de l'amour courtois. Grüber objecte à Paris que sa définition est trop étroite pour l'ensemble des textes et à Schnell qu'elle disperse le concept. Il écarte la lecture de Denis de Rougemont (*L'Amour et l'Occident*, 1939), pour qui l'amour réciproque malheureux fait la norme au mépris de la plupart des textes médiévaux, et celle de Michel Clouscard (*Traité de l'amour fou*, 1994), qu'il juge désinvolte et anhistorique.

Les deux comptes rendus établissent que la *Charrette* fournit le modèle de la fin'amor ; ils laissent ouvert le sort des autres romans de Chrétien, que le livre de 2017 exclut du courtois et que celui de 2018 y maintient. Selon le livre que l'on suit, l'amour de Lancelot est la définition même de l'amour courtois ou l'un de ses trois visages, et l'amour conjugal des romans de Chrétien est ou n'est pas encore de l'amour courtois.

› « La charrette : "le roman et l'invention de l'amour" » : le parcours thématique de l'œuvre. dossiers/chretien/parcours/parcours-thematique

› « Lancelot, dissertation 4 : Guenièvre reine souveraine » : la page propose une dissertation sur la reine. dossiers/chretien/dissertations/sujet-4



Trois chemins partent du même carrefour : un essai de 2018 sépare trois amours.

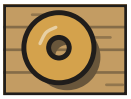
LES TROUBADOURS NE SONT LUS QU'EN TRADUCTION, ET LA PART DE CHAQUE TYPE N'EST PAS CHIFFRÉE

La première limite est de langue. Grüber regrette, dans sa note 6, que les textes des troubadours ne soient discutés qu'en traduction, alors que la lyrique est l'une des étapes du précis d'histoire littéraire de Corbellari. La deuxième est de diffusion : le manuel de lycée *Empreintes littéraires* (Magnard, 2019, page 354) reprend la définition de Paris par la fin'amor, avec la dame pour suzeraine, et Grüber y voit une image partiellement exacte mais réductrice. La troisième tient aux comptes rendus eux-mêmes : ni celui de Grüber ni celui de Kamin ne donnent le nombre de textes que la typologie range dans chaque type, ni un exemple de roman qui hésiterait entre deux d'entre eux. Reste l'étendue : en 119 pages, le livre de Corbellari remonte à Sappho et à Ovide et descend jusqu'à Breton, et le compte rendu ne dit pas quelle part revient au roman. Aucun des deux comptes rendus ne dit si les deux livres se citent l'un l'autre. Grüber reconnaît pourtant que la typologie n'est pas figée et qu'elle rend à la production médiévale sa diversité.

› « Lancelot, dissertation 5 : l'amour, la mort, la faute » : la page propose une dissertation sur ce sujet. dossiers/chretien/dissertations/sujet-5



Un manuel de lycée de 2019 reprend la définition de Paris : la dame y est suzeraine.



Pour Corbellari, la bone amor s'accorde avec le mariage et la légitimité.

SUR LE SITE

› « La charrette : "le roman et l'invention de l'amour" » : le parcours thématique de l'œuvre.
dossiers/chretien/parcours/parcours-thematique

› « Lancelot, dissertation 4 : Guenièvre reine souveraine » : la page propose une dissertation sur la reine.
dossiers/chretien/dissertations/sujet-4

› « Lancelot, dissertation 5 : l'amour, la mort, la faute » : la page propose une dissertation sur ce sujet.
dossiers/chretien/dissertations/sujet-5

EN BREF

Kanes, 1962

Martin Kanes, dans *PMLA*, fonde son étude de la collaboration de Zola et de Busnach sur près de 2 000 lettres de Busnach ; les réponses de Zola manquent.

Ferreira da Silva, 1999

son mémoire sur Zola au Brésil cite la chronique de Mariano Pina du 18 janvier 1884 dans la *Gazeta de Notícias* : l'accueil fait à la pièce tirée du roman y est jugé plutôt froid.

White, 2017

Claire White cite le jugement de Jules Lemaître sur *Pot-Bouille*, en mars 1885 : « Pas une figure qui ne soit hyperbolique dans l'ignominie ou dans la platitude ».



Une dépêche de Londres du 30 mai 1889 annonce trois mois de prison à Vizetelly, sans nommer un seul titre.

Dratva, 2012

le critique espagnol Malagarriga voit en 1888 dans *Pot-Bouille* une déclaration de guerre à la classe moyenne, selon František Dratva.

Morel

la traduction de Pinkerton reparaît chez Grafton Books en 1986, puis chez Dent en 2000, en deux volumes.

Kanes, 1962

André Antoine met en doute le choix de Busnach comme adaptateur dès le lendemain de l'échec de *Germinal* à la scène.

Dratva, 2012

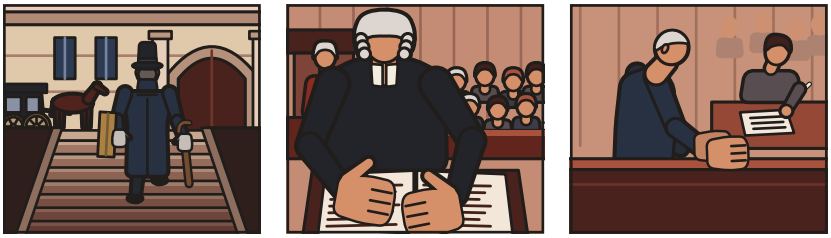
le 30 janvier 1882, *El Imparcial* rapporte que Rochefort a demandé à Zola de laisser *L'Intransigeant* publier le roman gratuitement ; Zola a refusé.

› *« Pot-Bouille, Zola : dossier complet » : la page d'entrée du dossier du roman.*
pot-bouille_devoiler-les-rouages-de-la-societe

LE FAIT

Vizetelly défend Pot-Bouille à l'Old Bailey en 1888, puis va en prison pour sept autres livres

Deux condamnations frappent à Londres l'éditeur anglais de Zola, en 1888 puis en 1889. Les travaux qui les racontent ne datent pas la première de la même façon, et un seul nomme les livres de la seconde.



Le 31 octobre 1888, Vizetelly monte à l'Old Bailey. Le procureur lit des passages de La Terre. Vizetelly plaide coupable d'un signe de tête.

LE 31 octobre 1888, à l'Old Bailey de Londres, Henry Vizetelly, soixante-huit ans et en mauvaise santé, vient défendre ses traductions de *Nana*, de *Pot-Bouille* et de *La Terre*. Denise Merkle, dans un article paru en 1994 dans la revue *TTR* (volume 7, pages 77 à 91), classe la justice parmi les quatre formes de la censure victorienne, avec la ligue de moralité, les bibliothèques de prêt et l'autocensure. Le procureur, Sir Edward Clarke, lit quelques passages de *La Terre*. L'éditeur plaide coupable, paie cent livres sterling d'amende et reçoit douze mois de prison avec sursis. Il soutient ensuite que les livres qu'il continue de vendre n'étaient pas nommés dans le jugement ; Merkle conteste cette défense : le jugement, note-t-elle, était très vague.

La seconde audience se tient le 30 mai 1889 à la cour criminelle centrale. Merkle énumère sept titres : *The Fortune of the Rougons*, *The Kill*, *The Belly of Paris*, *The Abbé Mouret's Sin*, *Joy of Life*, *His Excellency* et, de Maupassant, *Bel Ami*. *Pot-Bouille* n'y figure pas. Sur la recommandation de son avocat, Vizetelly plaide de nouveau coupable ; il est condamné à trois mois de prison pour récidive. La maison fait faillite peu après, d'après la même étude.

Une autre datation est proposée. Chantal Morel, dans *La « Fortune » de Zola au Royaume-Uni* (Roma TrE-Press, pages 215 à 226), écrit, d'après Valerie Minogue, que Vizetelly père est « condamné et emprisonné » le 10 août 1888. Merkle, elle, ne relève pour 1888 qu'une peine de prison suspendue et situe en 1889 les trois mois. Morel rappelle aussi qu'entre 1889 et 1892 aucun éditeur n'ose publier Zola en anglais.

Pour *Pot-Bouille*, le partage est net : le roman est défendu en 1888 avec deux autres traductions, et la prison de 1889 sanctionne une liste de sept titres qui ne le comprend pas.

› *« Émile Zola, Pot-Bouille » : le texte du roman, chapitre par chapitre, tel que le site le donne.*
dossiers/pot-bouille/texte/pot-bouille-texte-integral

LA PIÈCE

Le *Wairarapa Daily Times* du 1er juin 1889 (volume X, livraison 3219) imprime à la page 2, dans la rubrique « News by Cable », une dépêche de Londres datée du 30 mai. Elle annonce que Vizetelly est condamné à trois mois de prison et que les œuvres de Zola doivent être supprimées. Elle rappelle une amende infligée plus tôt à la maison. Elle ne nomme aucun titre, aucun tribunal, aucun accusateur, et ne dit rien de *Pot-Bouille*. La page, numérisée par la Bibliothèque nationale de Nouvelle-Zélande, se consulte en ligne ; la peine qu'elle donne concorde avec celle que Merkle situe en 1889.

› *« Pourquoi Zola a-t-il enfermé tout son roman dans un immeuble ? » : la page qui pose la question de la maison.* zola/pot-bouille/

ZONE D'OMBRE

Le motif de l'absence de *Pot-Bouille* en 1889 n'est donné nulle part

AUCUN des travaux ouverts ne dit pourquoi la liste de 1889 omet *Pot-Bouille*, ni si le roman avait été retiré de la vente après l'audience de 1888. Merkle nomme les sept titres, non les passages visés, et ne désigne pas l'accusateur de 1888 : la National Vigilance Association n'est pas présentée comme telle dans son récit. Elle ne dit pas non plus si des passages de *Nana* ou de *Pot-Bouille* ont été lus à l'audience. Quant à l'écart des dates, la phrase de Morel ne donne ni les livres en cause ni la durée de la peine, et aucun des travaux ouverts n'explique ce que recouvre le 10 août 1888. Aucun ne dit davantage ce qu'il advint des exemplaires de *Piping Hot!* après l'ordre de suppression que rapporte la dépêche de 1889, ni combien en furent saisis.

› *La page de méthode du dossier Pot-Bouille : utiliser l'immeuble du roman dans une copie, de l'inventaire de départ aux pièces à traverser.*
dossiers/pot-bouille/methode/utiliser-l-immeuble-dans-une-copie

LE RÉCIT

De Miseria humana en 1883 à Pot Luck en 1999, Pot-Bouille prend cinq titres étrangers

Chaque traduction a dressé un texte et un titre : la chronique du roman tient dans ces volumes.

LE CONTEXTE

Vizetelly & Co., maison de Catherine Street, à Londres, vendait ses traductions de Zola à deux shillings, rappelle Jaap Harskamp, ancien conservateur à la British Library, dans un billet de 2016 du blog des collections de langues de la bibliothèque de l'université de Cambridge. Il rattache les poursuites de 1888 et de 1889 à la National Vigilance Association, fondée en 1885. Morel précise que ces volumes portaient, jusqu'en 1888, la mention d'un roman réaliste. La Lutetian Society, au contraire, imprimait ses volumes pour une distribution privée entre ses membres : deux manières de publier Zola, l'une à bas prix pour tous, l'autre en cercle fermé.



Deux volumes de Pot-Bouille sortent de la presse. La Lutetian Society les expédie à ses membres. L'un d'eux coupe les pages du premier volume.

UN immeuble neuf de la rue de Choiseul, à Paris : *Pot-Bouille* suit, en dix-huit chapitres, Octave Mouret, vingt-deux ans, venu de Plassans pour réussir, dans une maison où les Josserand cherchent à marier leurs filles sans dot et où les domestiques, du fond des cuisines, voient tout. Berthe Josserand épouse Auguste Vabre sur la promesse d'une dot qui n'existe pas, puis prend Octave pour amant ; l'héritage du vieux Vabre, que la maison attend, se dérobe. Le roman paraît en volume en 1882 ; ses traducteurs lui donnent ensuite d'autres titres, que la recherche permet de dater.

Selon František Dratva (*Romanica Olomucensia*, 2012), qui cite Pattinson (1969), la version espagnole, *Miseria humana*, date de 1883, soit un an après le compte rendu paru dans *El Imparcial*. Denise Merkle fixe à 1885 la mise en vente, par Vizetelly & Co., de la version anglaise, *Piping Hot!*. Chantal Morel recense en 1895 la traduction que Percy Pinkerton signe pour la Lutetian Society : elle s'intitule *Pot-Bouille* et compte deux volumes. Le même texte de Pinkerton reparaît ensuite sous deux autres noms, d'après la bibliographie de Morel : *Restless House* en 1953 (Weidenfeld & Nicolson, puis Elek Books), *Lesson in Love* en 1958 (World Distributors).

En 1999, Brian Nelson donne une traduction nouvelle, *Pot Luck*, chez Oxford University Press, à Oxford et à New York, dans la collection Oxford World's Classics. La notice du catalogue en ligne de l'université de Nantes la décrit en xxiv et 381 pages, avec introduction, notes et une bibliographie placée aux pages xiii à xxi.

Un lecteur anglophone a ainsi pu tenir, selon l'année et le catalogue, *Piping Hot!*, *Restless House*, *Lesson in Love* ou *Pot Luck* : quatre couvertures pour un seul roman, et le titre français pour la seule version de 1895.

› « *Présenter l'œuvre à l'entretien* » : *la page de présentation de l'œuvre.* dossiers/pot-bouille/presentation/

› « *De quoi parle Pot-Bouille ?* » : *le roman raconté en suivant l'escalier de l'immeuble.* dossiers/pot-bouille/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

CE QUI RESTE OUVERT

Le traducteur de *Piping Hot!* n'est nommé nulle part

MERKLE compare *Piping Hot!* au texte français sans nommer le traducteur de Vizetelly & Co. : elle ne cite que la maison d'édition. La date de 1885 repose sur son article seul, car Morel et Harskamp ne mentionnent pas *Piping Hot!*. Harskamp ne cite *Pot-Bouille* que dans l'offre de la Lutetian Society, et son billet ne dit rien de la version de Vizetelly. Aucun des travaux ouverts ne donne le tirage de *Piping Hot!* ni celui du volume de la Lutetian Society. Cette société est mal connue : Morel écrit qu'on sait peu de chose du cercle pour lequel Pinkerton traduit *Pot-Bouille*, et elle date le volume de 1895, quand Harskamp situe l'offre du titre à ses membres en 1894-1895. Les travaux ouverts ne disent pas laquelle de ces dates, de l'offre ou de l'impression, désigne le volume.

› « *Émile Zola, Pot-Bouille* » : *le texte français, ouvert au premier chapitre.* dossiers/pot-bouille/texte/pot-bouille-texte-integral

À TABLE

Un tiers de vrais lecteurs
selon un article de *El Imparcial* du 30 janvier 1882, un tiers seulement des Espagnols qui disent lire Zola le lisent vraiment (Dratva, 2012).

Sarah Bernhardt tentée
le 23 juillet 1883, Busnach écrit à Zola que l'actrice s'intéresse à un rôle de la pièce tirée du roman (Kanes, 1962).

Une pièce publiée en volume
elle paraît en 1884 chez Charpentier dans *Trois pièces tirées des romans*, avec une préface de Zola (Kanes, 1962).



En 1999, Pot Luck, traduit par Brian Nelson, paraît chez Oxford University Press : xxiv et 381 pages.

Une prophétie à deux siècles
en 1884, Mariano Pina prévoit que les pièces de Zola entreront au répertoire classique dans cent ou deux cents ans ; le mémoire qui le cite note que le temps lui a donné tort (Ferreira da Silva, 1999).

Des originaux épargnés
les traductions de Vizetelly sont supprimées, mais pas les originaux français (Harskamp, 2016).

Cinq traducteurs d'une société
Havelock Ellis, Percy Pinkerton, Victor Plarr, Arthur Symons et Teixeira de Mattos comptent parmi ceux de la Lutetian Society (Morel).

Un idéalisme à l'envers
Brunetière écrit en 1885 que ce serait « de l'idéalisme à rebours, mais enfin de l'idéalisme » (*Revue des deux mondes*, 1er mai, d'après White, 2017).

› « *Ce que veut dire au juste le mot pot-bouille* » : *la page consacrée au titre.* zola/mot-pot-bouille/

L'ENQUÊTE

Stead disait Zola intact chez Vizetelly ; sept pages d'accouchement ramenées à une et demie le contredisent

Les lecteurs anglais de 1885 ont eu entre les mains un autre texte que le français, et la preuve s'en compte en pages. Deux volumes ouverts côte à côte donnent des chiffres là où deux camps ne donnaient que des affirmations.

DANS l'édition française de Lausanne (Rencontre, 1961), la scène où la domestique Adèle accouche seule occupe sept pages, de 443 à 449. Dans la traduction de Vizetelly & Co., elle en tient une et demie, aux pages 368 et 369. Denise Merkle, dans un article paru en 1994 dans la revue *TTR*, en fait l'épreuve d'un différend plus ancien. W. T. Stead, rédacteur en chef de la *Pall Mall Gazette*, avait écrit dans un article que Vizetelly n'avait en rien tenté d'expurger les romans de Zola ; Vizetelly lui avait répondu qu'aucune de ses traductions n'était une reproduction fidèle.

Merkle ne s'en tient pas aux déclarations. Elle prend *Pot-Bouille* pour terrain, met la traduction mise en vente en 1885 en regard du texte français et relève, avec leurs pages, les endroits où l'anglais ne suit plus : chaque relevé porte la page du français et celle de l'anglais. Cette mise en regard de deux états d'un même texte, que les philologues nomment collation, est la méthode de l'article. Merkle écrit que Vizetelly a commencé d'expurger les romans de Zola pour éviter les critiques, et nomme Ernest Vizetelly comme celui qui recommande des coupes dans *La Terre*. Trois relevés se détachent. Pour « faire un garçon » (ch. VI, page 160 du français), l'anglais remet l'affaire à une autre fois (page 121). Quand Adèle se déshabille devant Trublot (page 162), le passage est supprimé en anglais. Quant à l'accouchement, il n'est pas seul à subir ce traitement.

Les deux camps sont ainsi départagés par les pièces : l'analyse de Merkle appuie la réponse de l'éditeur, non l'affirmation du rédacteur en chef. Un témoin de la famille va dans le même sens. Ernest Vizetelly, fils de l'éditeur, écrit en 1898, en préface de sa propre version de *La Fortune des Rougon*, qu'il a dû changer, en général, au moins une phrase sur trois de la traduction faite pour son père, afin de se rapprocher de la pensée de Zola (Morel). En 1901, dans la préface de *Germinal*, il admet que sa version est pratiquement une traduction nouvelle. Morel juge « tronquées et édulcorées » les traductions qu'il signe à partir de 1892, et Merkle relève qu'en 1894 il poursuit l'expurgation et l'altération de quinze traductions pour ne pas offenser le public.

L'objection la plus forte vient de Stead : un directeur de journal informé, qui tenait le Zola de Vizetelly pour intact. Merkle y répond par les pages, non par les intentions. Ce qui est établi : la version de 1885 supprime ou réduit des scènes entières de *Pot-Bouille*, à des pages connues. Ce qui reste ouvert : la part d'Henry Vizetelly lui-même dans ces coupes, que l'article n'attribue à aucun nom. Le texte que le lecteur anglais de 1885 tient pour *Pot-Bouille* a perdu au moins trois épisodes datés par leurs pages : un propos de cuisine, un déshabillage, un accouchement.

› « Adèle accouche derrière les portes endormies » : la page du site consacrée à la scène dont l'anglais ne garde qu'une page et demie. dossiers/pot-bouille/commentaires/texte-8

› « Le commentaire enluminé » : la version animée du commentaire 8, « Adèle accouche derrière les portes endormies ». dossiers/pot-bouille/commentaires/animation-commentaire-8



W. T. Stead, rédacteur en chef de la Pall Mall Gazette, écrit que Vizetelly n'a pas expurgé Zola.



Sept pages contre une et demie : le décompte de la scène d'accouchement, d'un texte à l'autre.



Sept pages d'accouchement en français, une et demie dans l'anglais de Vizetelly : Merkle les met en regard.

UN DÉCOMPTE SUR UN SEUL ROMAN ET SUR UNE ÉDITION DE 1961

LES chiffres de Merkle valent pour *Pot-Bouille* : ses exemples viennent tous de ce roman, et l'article ne donne pas de décompte comparable pour *Nana* ni pour *La Terre*, défendus par la même maison. Le récit du procès de 1888 nomme *Pot-Bouille* sous son titre français, non sous celui de *Piping Hot!* : Merkle ne dit pas si la version de 1885 était la version visée. Ses relevés sont des exemples, non un inventaire : le nombre de pages ou de passages supprimés sur l'ensemble du roman n'est donné nulle part dans les travaux ouverts. Le texte français de référence est celui de l'édition de Lausanne (Rencontre, 1961), non celui de la première édition : les sept pages de l'accouchement mesurent la scène dans ce volume, et une autre mise en page donnerait un autre nombre. L'article ne date ni l'article de Stead ni la réponse de Vizetelly, et ne nomme pas le journal où ils parurent. Aucun des travaux ouverts ne compare la version de Pinkerton (1895) au texte français : Morel en recense les rééditions, non les coupes. Elle date de 1879, d'après ses propres recherches, la première traduction de Zola en anglais : la chronologie d'ensemble reste fondée sur des recensements individuels.

› « Émile Zola, Pot-Bouille » : le texte français, pour lire les scènes que l'anglais a réduites. dossiers/pot-bouille/texte/pot-bouille-texte-integral

SUR LE SITE

› « Adèle accouche derrière les portes endormies » : la page du site consacrée à la scène dont l'anglais ne garde qu'une page et demie.
dossiers/pot-bouille/commentaires/texte-8

› « Le commentaire enluminé » : la version animée du commentaire 8, « Adèle accouche derrière les portes endormies ».
dossiers/pot-bouille/commentaires/animation-commentaire-8

› « Émile Zola, Pot-Bouille » : le texte français, pour lire les scènes que l'anglais a réduites.
dossiers/pot-bouille/texte/pot-bouille-texte-integral

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 9 · vendredi 6 novembre 2026 · page 37

LE DOSSIER

Pot-Bouille, roman « à tiroirs » : Mitterand approuve Lumbroso, mais conteste un prétendu « régime naturaliste »

Un ouvrage de 2013 range la construction de Pot-Bouille parmi six schémas. Son recenseur y voit un apport majeur et refuse, dans le sous-titre, l'idée d'un régime que Zola aurait suivi.

DANS le volume 38 de la revue *Genesis* (2014, pages 193 à 196), Henri Mitterand rend compte de *Zola autodidacte*, d'Olivier Lumbroso (Droz, 2013, 424 pages). Le livre étudie ensemble les vingt dossiers préparatoires des *Rougon-Macquart*, soit plusieurs milliers de pages, et y distingue six schémas de construction. Pour Mitterand, l'un d'eux, le « schéma à tiroirs » ou « modèle sériel », où les sous-intrigues se succèdent et s'entrecroisent, se réalise dans *Pot-Bouille*.

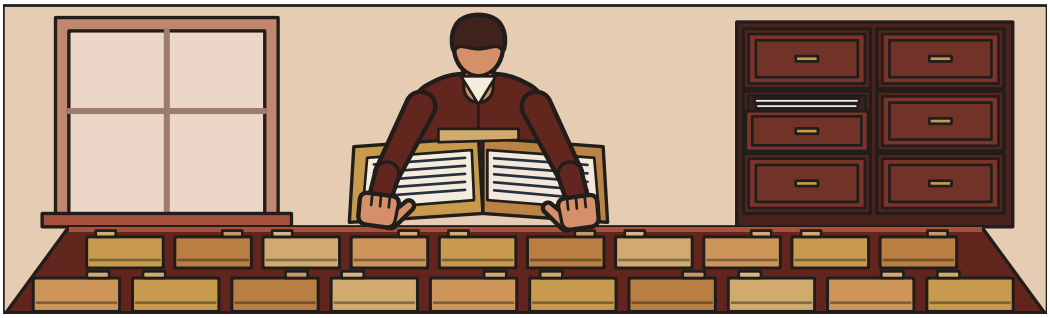
Deux positions se font face, et Mitterand se range d'abord parmi les tenants de la première. Celle-ci prend Zola au mot : son discours programmatique, que Mitterand rattache à une formule de Taine sur les naturalistes du monde moral, ferait attendre une méthode commune à tous les romans. Mitterand écrit que ses prédécesseurs, lui compris, ont pris ces déclarations trop à la lettre. La seconde, que Lumbroso défend dans son livre de 2013 en s'appuyant sur des travaux de Halina Suwala et de Colette Becker, lit les vingt dossiers ensemble, au lieu de les prendre un à un, comme une série à la fois unie et variée, où la méthode change d'un dossier à l'autre. Mitterand y salue une approche neuve de la genèse de l'œuvre.

La démonstration, qui occupe quatre chapitres, repose sur un inventaire du métalangage des notes de Zola, c'est-à-dire des mots par lesquels l'écrivain parle de la construction de son propre texte, qui compte des centaines de termes, sur un vocabulaire musical d'inspiration symphonique et sur six schémas nommés d'après leur mouvement : aristotélicien (exposition, nœud, dénouement), alternatif, à tiroirs, par couches continues, catastrophiste, cyclique. *La Curée* illustre le premier, *Germinal* le catastrophiste, *La Bête humaine* le cyclique, *Pot-Bouille* le schéma à tiroirs. Le schéma alternatif, fait de hauts et de bas, rassemble *Nana*, *Le Ventre de Paris* et *L'Assommoir*. Chaque feuillet cité porte deux numéros, l'un de la sous-chemise de Zola, l'autre de la Bibliothèque nationale, précise une note du compte rendu.

L'objection la plus forte, Mitterand la porte contre le sous-titre du livre : il demande quel besoin l'auteur a d'invoquer un prétendu « régime naturaliste », puisque Zola ne s'est jamais soumis à aucun régime et que le livre lui-même le prouve. Il tient pour acquis que les vingt dossiers forment une série à étudier d'un bloc, que l'inventaire du métalangage est un apport majeur et que les six schémas offrent un cadre neuf. Il laisse ouverts le remodelage du temps et de l'espace narratifs, l'évolution des plans secondaires, la mémoire interne du cycle, les abandons et les silences des dossiers. Pour *Pot-Bouille*, le classement place le roman du côté des récits où les intrigues se succèdent et s'entrecroisent, non du côté d'un nœud suivi d'un dénouement.

› « Parcours thématique » : le parcours « dévoiler les rouages de la société » appliqué à Pot-Bouille.
dossiers/pot-bouille/parcours/parcours-thematique

› « Grammaire de l'immeuble » : la page de la maison sur la construction du roman.
dossiers/pot-bouille/grammaire/



Olivier Lumbroso étudie les vingt dossiers préparatoires des Rougon-Macquart et y distingue six schémas de construction.

UNE SEULE PHRASE SUR *POT-BOUILLE* ET DEUX INVENTAIRES QUI NE SE RECOUPENT PAS

DANS les quatre pages du compte rendu, *Pot-Bouille* n'occupe qu'une phrase, celle qui le range dans le schéma à tiroirs (page 194). Mitterand ne dit pas sur quels feuillets du dossier du roman Lumbroso fonde ce classement, ni comment il le distingue du schéma alternatif, auquel il rattache trois autres romans, ni comment les sous-intrigues de *Pot-Bouille* se répartissent dans ce schéma, ni si Zola avait déjà arrêté ce type de construction dans ses plans. Les travaux de Suwala et de Becker, sur lesquels le livre s'appuie, sont cités sans année. L'étude statistique du vocabulaire de Zola par Étienne Brunet (1985, trois volumes) ne porte, d'après lui, que sur les romans publiés : l'inventaire du métalangage des notes et celui du vocabulaire imprimé ne se recoupent pas. Enfin, Mitterand promet de revenir sur le débat de méthode et sur les limites de la critique génétique, en renvoyant à *Le Signe et la consigne*, ouvrage dirigé par Philippe Hamon (2009) et recensé par Céline Grenaud dans *Genesis*, 33 (2011).

› « La cuisine parle derrière les belles portes » : une entrée dans le roman par la scène de la cuisine. dossiers/pot-bouille/seuil/seuil-1-la-cuisine-parle



Henri Mitterand rend compte du livre de Lumbroso (Droz, 2013) dans la revue Genesis.



Le « schéma à tiroirs », où les sous-intrigues se succèdent : pour Mitterand, c'est celui de Pot-Bouille.

SUR LE SITE

› « Parcours thématique » : le parcours « dévoiler les rouages de la société » appliqué à Pot-Bouille.
dossiers/pot-bouille/parcours/parcours-thematique

› « Grammaire de l'immeuble » : la page de la maison sur la construction du roman.
dossiers/pot-bouille/grammaire/

› « La cuisine parle derrière les belles portes » : une entrée dans le roman par la scène de la cuisine.
dossiers/pot-bouille/seuil/seuil-1-la-cuisine-parle

EN BREF

Melas, 2006

Natalie Melas consacre à Aimé Césaire et à Simone Schwarz-Bart un chapitre d'*All the Difference in the World* (Stanford University Press), « Catastrophic miniaturization », des pages 170 à 228.

Hamot, 2021

dans *RELIEF*, Odile Hamot relève que « petite mère », mot de la dédicace de *L'Étoile du matin* (2009), désigne aussi Victoire, la mère de la narratrice de *Pluie et vent*.

Obszyński, 2016

dans *Acta fabula*, il rappelle qu'après son Goncourt André Schwarz-Bart est accusé de plagiat, se retire, et ne revient qu'avec *Un plat de porc aux bananes vertes* (1967), cosigné avec sa femme.



Dans les marges d'André, des notes, des signes, des pages pliées ou arrachées.

Danielson, 1976

Man Cia, l'amie sorcière de la grand-mère de Télumée, joue un double rôle : redoutée, elle est aussi appréciée.

Mock et Villeminoz, 2021

en 1959, Simone Brumant a vingt ans quand elle rencontre André, qui vient de déposer chez son éditeur le manuscrit du *Dernier des justes*.

Nakazato, 2024

au programme du colloque de l'Université des Antilles, Makiko Nakazato traite de la réception de l'œuvre au Japon et de la sensibilité du haïku.

Massoni da Rocha, 2024

au même programme, Vanessa Massoni da Rocha étudie les contextes et les perspectives des retraductions de Simone Schwarz-Bart au Brésil.

› *Pour connaître le roman en trois minutes : « Pluie et vent sur Télumée Miracle en trois minutes ».* dossiers/schwarz-bart/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

LE FAIT

À la BnF, 1 500 livres annotés d'André Schwarz-Bart attendent encore leur compte exact

Depuis 2017, les papiers du couple Schwarz-Bart sont à la BnF. Le premier chantier est une bibliothèque : des livres couverts de notes, arrivés de Guadeloupe, dont l'inventaire se poursuit.



Été 2018 : environ 1 500 livres arrivent. Un mètre de presse annotée les accompagne. On décrit les marges : environ 350 livres en 2021.

DURANT l'été 2018, le département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France reçoit de Guadeloupe environ 1 500 livres annotés et un mètre linéaire de coupures de presse, annotées elles aussi. Tout a appartenu à André Schwarz-Bart, l'auteur du *Dernier des justes* (prix Goncourt 1959) et le mari de Simone. Jérôme Villeminoz, du même département, raconte l'opération dans « Décrire la bibliothèque d'André Schwarz-Bart : enjeux et méthodes », article paru en septembre 2021 dans la revue *Continents manuscrits*.

Le fonds Simone et André Schwarz-Bart existe à la BnF depuis 2017 et continue de s'enrichir. Les livres de 2018 y ont posé plusieurs questions de méthode, que l'article range sous les quatre missions de l'institution : collecter, conserver, signaler, valoriser. Leur valeur tient aux marges. Selon la page que la BnF consacre au couple, André y a laissé des notes, des signes, des pages pliées ou arrachées, dans des ouvrages et des coupures liés à un projet sur la Shoah, intitulé *Kaddish*. Simone en a tiré *L'Étoile du matin*, publié en 2009. Selon la BnF, André n'a rien publié après 1972 mais a continué d'écrire jusqu'à sa mort, en 2006 : ces annotations sont l'une des traces de ce travail.

Le compte, lui, n'est pas fait. Au moment de l'article, environ 350 livres seulement étaient décrits. Le catalogage se poursuit. L'article se présente comme un aperçu de la richesse du fonds et ouvre la voie à de nouvelles recherches. Celles que ce fonds attire, notamment à l'Institut des textes et manuscrits modernes, portent sur un matériau dont la description avance livre après livre.

Pour le lecteur de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, la portée est pour l'instant indirecte. Ces livres éclairent l'atelier d'André et la fabrication de *L'Étoile du matin*, non le roman de 1972.

› *Pour lire le roman lui-même : « Pourquoi le texte intégral n'est-il pas en libre accès ? »* dossiers/schwarz-bart/texte/texte-integral/

LA PIÈCE

Sur la page que la BnF consacre au couple, une image montre les marges d'un article de *Libération* du 2 octobre 1995. André Schwarz-Bart y note la trame d'un dialogue entre Haïm, son double de fiction, et lui-même. La légende dit cela et rien de plus : ni la cote, ni le nombre de pages de la coupure, ni sa place parmi les livres annotés ou le mètre de presse. Une autre page de la BnF, consacrée aux dons de 2018, présente les archives des deux écrivains comme un don de Simone Schwarz-Bart, reçu en 2017-2018 par le département des Manuscrits, sans indiquer le nombre de pièces. La même page décrit l'œuvre de Simone comme née de la mémoire perdue de ses ancêtres réduits en esclavage, celle d'André de la disparition de sa famille dans les camps.

› *Sur les dates du roman : « Deux dates pour un même livre »* schwarz-bart_deux-dates-pour-un-meme-livre

ZONE D'OMBRE

Le nombre exact de volumes reste inconnu

LE décompte de la bibliothèque n'a pas de chiffre arrêté. La page de la BnF sur le couple parle de milliers d'ouvrages et de coupures annotés, sans dire si ce total réunit livres et presse ; l'article de Villeminoz compte les livres et mesure la presse en mètres. Les deux descriptions n'ont ni la même unité ni le même périmètre, et rien ne convertit le mètre en nombre de coupures. Villeminoz juge aussi incertaines certaines dates de réception et de description. Il n'indique pas non plus lesquels des livres reçus figurent parmi ceux qui sont déjà décrits. Aucune des pages consultées ne précise ce que le fonds contient du côté de Simone, donatrice des archives. Le mètre linéaire est une unité de rayonnage, non un compte.

› *Pour entrer dans le livre : « Pluies, vents et lumière gardée »* dossiers/schwarz-bart/seuil/seuil-1-pluies-vents-et-lumiere-gardee

LE RÉCIT

De Matouba (1802) à Télumée : Zimra lit trois livres de Schwarz-Bart comme une chaîne de noms choisis

Une héroïne de 1802, une fillette de 1967, une vieille conteuse de 1972 : trois femmes, un même geste.

LE CONTEXTE

À Lausanne, la recherche sur le couple Schwarz-Bart se réunit les 30 septembre et 1er octobre 2021. L'Université de Lausanne, avec l'Université de Genève et l'équipe « Manuscrits francophones » de l'ITEM (CNRS), organise des journées sur les sources du couple et leurs traces dans les textes et les avant-textes. L'appel à communications, publié le 2 novembre 2020, retient la critique génétique, qui lit une œuvre à travers ses états successifs. Il donne la priorité à André, du *Dernier des justes* au projet *Kaddish*, et à la coécriture avec Simone. Il prévoit une suite deux ans plus tard à l'Université des Antilles. Les propositions étaient attendues avant le 31 janvier 2021, et les actes pourraient être publiés.

› *Le dossier de l'œuvre : « Pluie et vent sur Télumée Miracle, Simone Schwarz-Bart : dossier complet »*
schwarz-bart_tisser-les-memoires-habiter-le-monde



En 1993, Zimra lit trois livres de Schwarz-Bart. On recopie les noms : Solitude, Mariotte, Télumée. Un trait les relie : une chaîne de noms choisis.

EN 1993, Clarisse Zimra, de la Southern Illinois University, publie dans *Studies in 20th & 21st Century Literature* un article intitulé « What's in a Name: Elective Genealogy in Schwarz-Bart's Early Novels ». Elle y lit ensemble trois livres : *Un plat de porc aux bananes vertes* (1967), *La Mulâtresse Solitude* et *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972). Ce qui les relie, selon elle, est une scène que chacun rejoue : quelqu'un reçoit un nom, ou en choisit un.

Le point de départ est historique. Solitude, une métisse enceinte, a été capturée puis exécutée après la bataille de Matouba, en Guadeloupe, en 1802. Dans *Un plat de porc*, la petite Mariotte rejette les valeurs blanches de sa famille et prend Solitude pour modèle et pour ancêtre. Dans *Pluie et vent*, Télumée trouve sa place dans une généalogie à la fois biologique et choisie, grâce à la chaîne de la parole orale. Zimra y lit un acte politique : l'héroïne refuse le nom et la loi du père, puis retrouve un nom et, par la grossesse de Solitude, le corps de la mère.

Pour qui n'a pas lu le roman, cette généalogie se raconte vite. Une vieille femme, Télumée, évoque depuis son jardin sa vie en Guadeloupe : enfant à Fond-Zombi chez sa grand-mère, servante chez une famille blanche, mariée à Élie, que la misère rend violent, puis à Amboise, tué lors d'une répression ouvrière. Man Cia, l'amie de la grand-mère, le travail et les gens qui l'entourent l'aident à reprendre place parmi les vivants : Télumée ne se sauve pas par une décision solitaire. À la fin, les gens du morne la nomment à leur tour : « nous t'appellerons : Télumée Miracle » (deuxième partie, chapitre XIV). Zimra voit dans les noms de louange que la communauté lui donne, dont Miracle, l'achèvement du parcours.

Lu ainsi, le titre du roman est le dernier terme d'une suite de noms qui remonte à Solitude. Il prolonge celui qu'une fillette de 1967 avait réclamé pour une ancêtre.

› *Sur le nom que le village donne à la grand-mère : « Pourquoi le village l'appelle-t-il Reine Sans Nom ? »*
schwarz-bart/reine-sans-nom/

CE QUI RESTE OUVERT

Le cycle antillais n'a pas de nombre de volumes arrêté

LA BnF présente le livre que le couple a écrit à deux en 1967 comme le premier volume du cycle antillais. Elle ajoute que Simone reconstitue la suite qu'André aurait détruite et en publie les volumes un à un, sans en donner le nombre. Le colloque tenu à l'Université des Antilles les 24 et 25 octobre 2024 sous le titre « La fin et le commencement », qui se présente comme un hommage à ce cycle, pose la question sans la trancher : Éric Benoit y demande si le cycle est un cercle sans commencement ni fin, et Charles Scheel s'intéresse à un ultime volume. Le programme range *Pluie et vent* (1972) et *Ti Jean l'Horizon* (1979) parmi les livres de Simone, le second paru sept ans après le premier. Reste ouvert le nombre de volumes du cycle, et la place qu'y tient le roman de 1972, entre le volume écrit à deux et ceux que Simone a publiés ensuite.

› *Le parcours de l'œuvre : « Simone Schwarz-Bart · Parcours "tisser les mémoires, habiter le monde" »* dossiers/schwarz-bart/parcours/parcours-thematique

À TABLE

Un avant-propos de six pages
L'Ancêtre en Solitude (Seuil, 2015) s'ouvre sur six pages de Simone, écrites plus de quarante ans après *La Mulâtresse Solitude* (Hamot, 2021).

Une dictée
dans la « Petite note d'introduction » de *L'Étoile du matin* (2009), Simone raconte qu'André a dicté des passages à elle et à leur fils avant sa mort (Hamot, 2021).

Une dédicace d'Aragon
Hamot rapproche la dédicace d'André à sa femme de celle d'Aragon à Elsa Triolet dans *Les Cloches de Bâle* (1934), qui dit qu'il se serait tu sans elle.



Man Cia offre à Télumée l'image d'un vrai tambour à deux faces.

Une bande dessinée
Ti Jean l'Horizon a été adapté du roman à la bande dessinée par Roland Monpierre, sujet d'une communication d'Esther Eloidin au colloque de 2024.

Des plans retrouvés à Goyave
au même colloque, Francine Kaufmann présente la structure de *Kaddish* d'après des plans et des notes de travail retrouvés à Goyave.

Un livre de 1996
Kathleen Gyssels signe *Filles de Solitude*, essai sur l'identité antillaise dans les (auto)biographies fictives de Simone et d'André Schwarz-Bart (L'Harmattan).

Fanon relu
Jean Khalfa y aborde « Juif et Noir » dans la perspective de Frantz Fanon.

› *Sur le début du roman : « Pourquoi Télumée raconte-t-elle ses ancêtres avant sa propre vie ? »*
schwarz-bart/pluie-et-vent/

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 9 · vendredi 6 novembre 2026 · page 40

L'ENQUÊTE

Plus qu'une victime de la plantation, Télumée serait une Juste, soutient Finielz contre la lecture dominante

Lire Pluie et vent comme le récit d'une oppression coloniale est l'usage. En 2021, un article de RELIEF y ajoute le portrait d'une Juste et répond à une critique ancienne : celle d'une héroïne passive.

EN 2021, Élise Finielz, de Cornell University, publie dans la revue *RELIEF* (15(2), p. 51-67) un article intitulé « Reading *Pluie et vent sur Télumée Miracle* as a 'Legend of the Just' ». Elle y rapproche le roman de Simone Schwarz-Bart (1972) du *Dernier des Justes* (1959) d'André : Télumée serait, dans la Caraïbe, ce qu'Ernie Lévy est parmi les Juifs d'Europe (p. 51). Elle soutient aussi que la portée politique du livre tient à une éthique qui dépasse les catégories de classe, de genre et de race fixées par l'histoire coloniale, non à un discours explicite. La lecture qu'elle contredit est la plus répandue : dans la note 7, elle range Maryse Condé, Renée Larrier et Vanessa Massoni da Rocha parmi ceux qui lisent d'abord le roman comme un dévoilement de l'oppression coloniale.

Le test de Finielz est une comparaison des deux romans, motif par motif, avec renvois de pages. Elle relève que Télumée, comme Ernie, est la dernière de sa lignée (p. 57), que la grand-mère de Télumée lui demande de briller (p. 148 du roman) comme le grand-père d'Ernie lui annonce qu'il finira par luire (p. 212 du *Dernier des Justes*), et que ni l'un ni l'autre ne doit chercher la souffrance pour elle-même. Treize ans séparent les deux livres, 1959 et 1972 : elle y voit un écho, non une copie.

Face à elle se tient d'abord le camp des lectures par l'oppression. Maryse Condé (*La Parole des femmes*, L'Harmattan, 1979), Renée Larrier (*Francophone Women Writers of Africa and the Caribbean*, University Press of Florida, 2000) et Vanessa Massoni da Rocha, dans un article de 2015 paru dans *Dialogues francophones* (21(1), p. 83-95), lisent le roman à partir de la violence coloniale. Selon Marco Modenesi, qui rend compte de cet article en 2017 dans *Ponti/Ponts*, Massoni da Rocha y lit la fiction des traumatismes de la (post)colonisation, du travail de la canne à la violence faite aux ouvriers de la plantation. Finielz ne les réfute pas : elle les complète.

Le second camp est celui de la passivité. Dans son introduction à la traduction anglaise de Barbara Bray, *The Bridge of Beyond* (Heinemann, 1982, p. iv-xviii), Bridget Jones voit en Télumée une victime passive et met en cause l'engagement politique du roman (note 9, p. 52). C'est l'objection la plus forte, parce qu'elle porte sur le personnage et non sur la méthode. Finielz y répond que la force de Télumée tient à ce qu'elle porte ensemble la souffrance et la joie, sans jamais chercher la première.

Finielz établit des parallèles de motifs, pages à l'appui. Elle avance que le rapport est un écho, et l'éditorial du dossier le présente comme un pont que personne n'avait vu, hors de toute analyse concurrentielle ou hiérarchique. Elle laisse ouverte, parce qu'elle ne l'affirme pas, une filiation voulue par l'autrice.

Pour le lecteur de *Pluie et vent*, la dignité de Télumée cesse d'être seulement le signe d'une résistance : elle devient une manière de tenir la mémoire d'une lignée, que le roman de 1959 aide à nommer.

› *Une entrée dans le roman par une phrase du texte : « Ne laisse pas le cheval te conduire ».*
dossiers/schwarz-bart/seuil/seuil-2-ne-laisse-pas-le-cheval-te-conduire

› *Pour entendre la fin du roman : « Commentaire 10 · Demeurer debout dans son jardin »*
dossiers/schwarz-bart/commentaires/texte-10



Colloque « La fin et le commencement » : une table ronde à l'Université des Antilles, en octobre 2024.



Note 9 : l'objection de Bridget Jones, une Télumée victime passive.



Finielz compare deux romans motif par motif, pages à l'appui : Télumée et Ernie Lévy, derniers de leur lignée.

LES LECTURES CONTESTÉES SONT TOUTES ANTÉRIEURES À L'ARTICLE

LES lectures que Finielz contredit précèdent son article : 1979 pour Condé, 1982 pour Jones, 2000 pour Larrier, 2015 pour Massoni da Rocha. L'introduction de Jones précède l'article de trente-neuf ans, et aucune des quatre n'a pu lui répondre ; les travaux consultés ne contiennent pas de réplique écrite. L'argument de Finielz repose sur deux cadres extérieurs au roman, la tradition hassidique des Justes et la « Relation » d'Édouard Glissant, pour laquelle elle renvoie à Peter Hallward (*Absolutely Postcolonial*, Manchester University Press, 2001, note 53, p. 65). Le débat a pourtant un lieu : Massoni da Rocha figure parmi les quatre organisatrices du colloque de l'Université des Antilles des 24 et 25 octobre 2024, dont le programme comporte une communication de Finielz sur une éthique décoloniale et une table ronde sur la portée politique de l'œuvre. Le compte rendu de 2017 ne relève de son côté aucun désaccord entre Massoni da Rocha et d'autres critiques. Enfin, aucun travail consulté ne cherche les mêmes motifs (la lumière, la dernière de la lignée, la souffrance non recherchée) dans d'autres romans antillais : on ne sait pas si le rapprochement avec Ernie Lévy est propre à ce livre.

› *Sur la joie et le travail : « Dissertation modèle n°9 · Pluie et vent sur Télumée Miracle »* dossiers/schwarz-bart/dissertations/sujet-9

SUR LE SITE

› *Une entrée dans le roman par une phrase du texte : « Ne laisse pas le cheval te conduire ».*
dossiers/schwarz-bart/seuil/seuil-2-ne-laisse-pas-le-cheval-te-conduire

› *Pour entendre la fin du roman : « Commentaire 10 · Demeurer debout dans son jardin »*
dossiers/schwarz-bart/commentaires/texte-10

› *Sur la joie et le travail : « Dissertation modèle n°9 · Pluie et vent sur Télumée Miracle »*
dossiers/schwarz-bart/dissertations/sujet-9

LE DOSSIER

En 2014, Kathleen Gyssels avance qu'André Schwarz-Bart aurait conçu des livres signés par sa femme

Une thèse de 2014 met en doute que Simone Schwarz-Bart soit seule à l'origine de ses romans. En 2021, une relecture des dédicaces du couple déplace la question. Aucune étude consultée ne décrit de brouillon de Pluie et vent pour trancher.

En 1972, *La Mulâtresse Solitude* d'André Schwarz-Bart s'ouvre sur une dédicace à sa femme : il lui dit que sans elle le livre ne serait pas, ni sa vie. Odile Hamot, dans un article paru en décembre 2021 dans *RELIEF*, retrouve cette formule en tête d'*Adieu Bogota*, que Simone publie en 2017 et qui la reprend. Ce remerciement est l'une des pièces d'un débat plus ancien : qui, dans le couple, conçoit les livres que Simone signe ? Kathleen Gyssels a proposé en 2014 une réponse qui va en sens inverse.

Le livre de Gyssels, *Marrane et Marronne. La co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart* (Rodopi, Amsterdam et New York, 2014, 497 pages), lit les textes du couple comme des étoffes qui se retournent : *Un plat de porc aux bananes vertes* serait une suite à l'envers du *Dernier des Justes*, et Mariotte le double féminin d'Ernie Lévy. Gyssels s'interroge aussi sur une mystification qui cacherait le rôle primordial d'André dans la conception de toutes les œuvres, même celles que signe Simone. Elle s'appuie sur des reprises de personnages et de scènes (l'arrivée dans un camp, qui clôt le *Dernier des Justes*, serait reprise par le sort de Mariotte ; la saga antillaise suivrait le schéma narratif du roman de 1959), sur des motifs qui reviennent (l'étoile, la pauvreté, le retour à la terre natale), sur des mots qui passent d'un livre à l'autre (trou, lambeau, envol, plancher) et sur une maladresse de style : la comparaison des cheveux grisonnants d'un Noir avec la neige, bien placée dans le *Dernier des Justes*, maladroite dans les romans antillais.

Michał Obszyński, qui rend compte du livre dans *Acta fabula* (17(4)) le 26 septembre 2016, le juge globalement pertinent, mais qualifie cette hypothèse d'« osée » et la rapporte comme celle de Gyssels, sans la trancher. Son compte rendu ne cite ni archive ni manuscrit à l'appui. Pour *Pluie et vent*, il retient que Télumée et Ernie Lévy peuvent être perçus comme des « sosies ».

Hamot reprend, en 2021, la formule de « co-écriture réversible », qu'elle attribue à Gyssels dans une note, mais en déplace l'accent : elle parle de « conjugalité du don » et lit préfaces et dédicaces comme une parole échangée entre deux instances d'auteur. Elle ne discute pas Gyssels et ne consacre au roman de 1972 qu'une note. La dédicace de 1972 est son meilleur argument contre une influence à sens unique : c'est André qui remercie.

Ce qui est établi est la réciprocité que les deux auteurs affichent dans leurs paratextes. Ce que Gyssels avance, c'est le rôle primordial d'André. Ce que personne ne tranche, c'est la part de chacun dans *Pluie et vent*, pour lequel les pièces sont des ressemblances de personnages, non un document de fabrication. Le roman reste lu comme l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, et aucune pièce ouverte ne le contredit.

› *Pour situer l'autrice avant l'oral : « Présenter l'œuvre à l'entretien »* dossiers/schwarz-bart/presentation/

› *Sur les voix du roman : « Lire et ecrire avec les voix du roman »* dossiers/schwarz-bart/methode/lire-et-ecrire-avec-les-voix-du-roman



Hamot retrouve la dédicace de 1972 de La Mulâtresse Solitude en tête d'Adieu Bogota, publié en 2017.

POUR L'ATTRIBUTION, LE DOSSIER GÉNÉTIQUE N'EXISTE QUE POUR ANDRÉ

Catherine Rovera a pu retracer, dans un article de mars 2021 paru dans *Continents manuscrits*, la fabrication de *La Mulâtresse Solitude* : le manuscrit autographe, en partie calligraphié, les notes et brouillons successifs, la correspondance avec les éditeurs. Elle y montre un projet qui s'éloigne de la fiction historique épique pour une approche plus intime, celle d'une héroïne déterminée mais réticente. Aucun travail consulté n'offre un dossier comparable pour *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, ni un témoin matériel qui permettrait de dire qui a tenu le stylo. L'hypothèse de 2014 a été formulée avant l'ouverture des archives du couple à la BnF, et les travaux génétiques publiés depuis portent sur André. Le compte rendu de 2016 ne chiffre pas les reprises de personnages et de scènes, et formule pour l'ensemble de l'œuvre du couple le renversement des rôles de genre (hommes faibles, femmes fortes), non pour *Pluie et vent* en particulier : la part de ce roman dans les rapprochements n'est pas mesurable. Hamot travaille sur des textes publiés (préfaces, dédicaces, notes d'introduction), non sur des états antérieurs. Le débat reste un débat de lecteurs : rapprochements de personnages, de motifs, de dédicaces.

› *Le dossier de l'œuvre : « Pluie et vent sur Télumée Miracle, Simone Schwarz-Bart : dossier complet »* schwarz-bart_tisser-les-memoires-habiter-le-monde



En 2014, Gyssels publie un livre de 497 pages ; Obszyński en rend compte en 2016.



Rovera a retracé la fabrication de La Mulâtresse Solitude : manuscrit autographe, ratures, brouillons.

SUR LE SITE

› *Pour situer l'autrice avant l'oral : « Présenter l'œuvre à l'entretien »*
dossiers/schwarz-bart/presentation/

› *Sur les voix du roman : « Lire et ecrire avec les voix du roman »*
dossiers/schwarz-bart/methode/lire-et-ecrire-avec-les-voix-du-roman

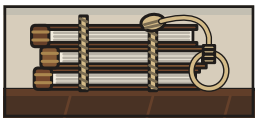
› *Le dossier de l'œuvre : « Pluie et vent sur Télumée Miracle, Simone Schwarz-Bart : dossier complet »*
schwarz-bart_tisser-les-memoires-habiter-le-monde

EN BREF

Desan, 2015
le *Réveille-Matin des François*, qui imprime en 1574 le premier fragment du *Discours*, est attribué à Nicolas Barnaud ; sa version latine porte l'adresse « Edimburgi, ex typografia Iacobi Iamœi ».

Cocula, 2015
en 1547, année de l'avènement d'Henri II, paraît à titre posthume *De l'institution du Prince* de Budé, qui affirme la toute-puissance royale.

Desan, 2015
des disciples de Leo Strauss lisent le *Discours* comme un texte codé ; Desan juge l'hypothèse extrapolée, faute de connaître les intentions de l'auteur.



Trois volumes ficelés sur un comptoir : selon Legros (2022), qui les vend risque la corde.

Visentin, 2022
dans *Filosofia politica*, Stefano Visentin conteste que la question de La Boétie soit une énigme isolée ; il la retrouve chez Machiavel et chez Spinoza.

Newman, 2022
dans l'*European Journal of Political Theory*, Saul Newman lit le *Discours* contre Philip Pettit, qu'il juge trop confiant dans les institutions.

Cambridge
l'exposition de la bibliothèque universitaire date de septembre 1581 l'élection de Montaigne à la mairie de Bordeaux, et de 1582 la seconde édition de son livre.

Renault, 2013
« Domination et pathologie sociale chez La Boétie » occupe les pages 137 à 151 de *Lectures politiques de La Boétie* (Classiques Garnier).

› *« Parcours thématique : Défendre et entretenir la liberté » place le Discours dans le parcours du programme.* dossiers/la-boetie/parcours/parcours-thematique

LE FAIT

Bordeaux brûle les *Mémoires* de Goulart le 7 mai 1579, deux jours avant le privilège des *Essais*

Le jour où le parlement condamne un recueil protestant, Montaigne attend le privilège de son propre livre. Deux études datent l'arrêt ; elles divergent sur ce qu'il visait et sur ce que l'imprimeur en a conclu.



Le parlement menace de pendaison les libraires. Les Mémoires de Goulart ne sont plus à vendre. Le 9 mai, Millanges reçoit son privilège.

LE 7 mai 1579, par arrêt du parlement de Bordeaux, les *Mémoires de l'estat de France sous Charles IX* sont brûlés. Philippe Desan, dans un article mis en ligne en 2015 par les *Colloques* de la revue *Fabula*, relève que ce feu précède de deux jours l'obtention du privilège de Simon Millanges, l'imprimeur bordelais qui publiera les *Essais* en 1580. Le recueil de Simon Goulart imprime le *Discours de la servitude volontaire*, et Montaigne comptait l'insérer dans le chapitre de son livre consacré à son ami. Pour Desan, la condamnation le lui interdit : le texte quitte le projet. Cette lecture suit la thèse de son article, selon laquelle l'existence du *Discours* en livre est « strictement protestante » : entre les mains des éditeurs de Goulart, le texte appartient à un camp, quelles qu'aient été les intentions de son auteur.

Desan ne dit pas pourquoi le parlement a frappé. Il note seulement que la réaction à l'édition fut immédiate en terre catholique, et il tient l'arrêt pour la cause du retrait.

Alain Legros propose une autre cible. Dans le *Bulletin de la Société internationale des amis de Montaigne* (soixante-quinzième livraison, 2022), il rapporte que, deux jours avant la date du privilège, le parlement avait menacé de pendaison tout libraire qui mettrait en vente les *Mémoires* du protestant Goulart. Ce ne serait pas La Boétie qu'il aurait fallu faire taire. Une pièce du recueil, *Massacres à Bourdeaux*, qui aligne une longue liste de massacreurs et que Legros dit ajoutée en 1578, serait la page jugée « scandaleuse et diffamatoire » : elle a pu faire condamner le volume entier au feu, et le texte de La Boétie aurait brûlé par voisinage.

Legros en tire une seconde hypothèse, qu'il formule avec prudence : si la *Servitude volontaire* n'a pas pris place dans les *Essais*, c'est peut-être sur les instances de Millanges. Le retrait de 1580, que l'on lit d'ordinaire comme la peur d'un texte, devient alors la prudence d'un libraire devant un arrêt qui ne visait peut-être pas La Boétie.

› *« Discours de la servitude volontaire » donne le texte entier, avec en notes les leçons du manuscrit et de l'imprimé de 1577.* dossiers/la-boetie/texte/discours-de-la-servitude-volontaire-texte-integral

LA PIÈCE

La pièce est l'article de Legros lui-même : onze pages (37 à 47) de la livraison de 2022-2 du même *Bulletin*, mises en ligne le 7 septembre 2022 par Classiques Garnier sous le titre « Les “Massacres à Bourdeaux”, cause possible de l'éviction tardive de la “Servitude volontaire” des *Essais* de Montaigne ». Le site Montaigne de l'université de Tours l'a annoncé le 23 septembre 2022, seize jours plus tard, sous l'étiquette *Essais*. Le titre annonce une cause « possible », non une démonstration. Cinq mots-clés l'accompagnent : Saint-Barthélemy, Bordeaux, Goulart, La Boétie, Millanges. Le résumé ne reproduit pas le texte de l'arrêt, ne donne pas le nombre de noms de la liste et ne date pas le privilège.

› *« Discours de la servitude volontaire : vos questions, mes réponses » rassemble les questions sur le Discours, dont celles qui citent Bonnefon et le Réveille-Matin de 1574.* dossiers/la-boetie/banque/banque-de-questions

ZONE D'OMBRE

Le motif de l'arrêt n'est donné par aucune des deux études

AUCUNE des deux études ne reproduit l'arrêt. Le paragraphe où Desan date le feu ne comporte aucune note qui renverrait à un registre du parlement. Legros avance sans trancher : la pièce a pu faire condamner le recueil, Millanges a pu peser sur Montaigne. Reste à savoir combien d'exemplaires ont brûlé, si le *Discours* est nommé dans l'arrêt, qui l'a proposé, et si la menace faite aux libraires et le feu relèvent d'une seule décision ou de deux. Le privilège lui-même n'est décrit ni par l'un ni par l'autre : bénéficiaire exact, durée, étendue. Le résumé de Legros emploie le conditionnel (« a pu »), non l'affirmatif, et ne cite pas Desan ; rien n'indique que l'un des deux ait connu la thèse de l'autre. Enfin, la liste des massacreurs n'est pas chiffrée : le nombre de noms et les villes visées restent à établir sur le recueil de 1578.

› *« Discours de la servitude volontaire » ouvre le dossier de l'œuvre.* la-boetie_discours-de-la-servitude-volontaire

LE RÉCIT

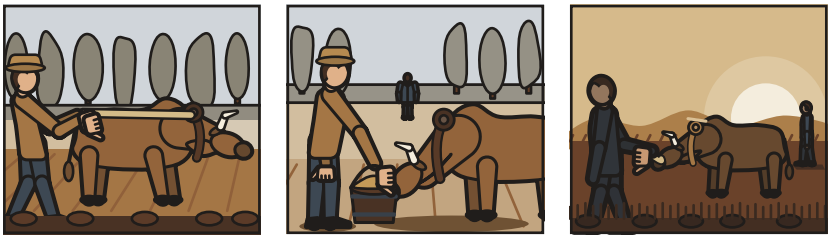
Dans le *Discours*, même les bêtes refusent le joug et seul l'homme l'oublie : une dénaturation

Passarini suit le Discours de l'homme né pour être libre à l'homme qui s'habitue à servir.

LE CONTEXTE

Le cadre de l'auteur est un parlement de province, celui de Bordeaux, où il siège comme conseiller. Desan (2015) rappelle qu'en décembre 1561 le nom de La Boétie figure sur une liste de douze conseillers chargés de mesures de police, dont le désarmement des tenants de la nouvelle religion. Monluc remplace alors Montpensier comme gouverneur de Guyenne, et le *Mémoire sur l'édit de Janvier* date de cette période. Au début des années 1560, note Desan, La Boétie passait pour un fervent défenseur du pouvoir parlementaire ; il recommandait pour sa part la modération, mais pas la concession. Le conseiller de 1561 n'est pas l'homme dont les huguenots feront leur auteur treize ans plus tard, après la Saint-Barthélemy de 1572.

› « *Faire entendre le Discours de la servitude volontaire à l'entretien* » *prépare la présentation de l'œuvre à l'oral.*
dossiers/la-boetie/presentation/presentation-de-l-oeuvre



Même les bêtes protestent contre le joug. La contrainte cède, l'intérêt prend le relais. Enfin la coutume : nés serfs, nourris tels.

EN 2013, Lorenzo Passarini, de l'université de Bologne, publie dans la revue *Montesquieu.it* (volume 5, mis en ligne le 1er décembre) une lecture d'ensemble du *Discours*, intitulée « Natura umana e propensione al servilismo politico in Étienne de La Boétie ». Il commence par prévenir le lecteur : le texte n'est pas systématique, et le découpage en trois parties qu'on lui prête est arbitraire. Il y suit pourtant un mouvement, qui tient lieu de résumé à qui n'a jamais ouvert le livre.

Le point de départ est une image de l'homme. La Boétie le dit fait pour la fraternité et pour la liberté, et il convoque jusqu'aux bêtes qui, bien que créées pour servir l'homme, protestent contre la sujétion. Le *Discours* en tire son énigme : « quel malencontre a esté cela, qui a peu tant desnaturer l'homme » (§30).

Deuxième temps, la genèse de la tyrannie. Passarini y distingue deux ressorts qui se relaient : la contrainte d'abord, l'intérêt ensuite, quand les proches du maître trouvent leur profit à le servir et que ce profit se transmet vers le bas. Le peuple, de son côté, se laisse prendre aux ruses de ceux qui le gouvernent.

Troisième temps, le plus ambigu, la coutume. Les hommes, écrit La Boétie, « naissent serfs et sont nourris tels ». Passarini montre que la coutume se confond avec la nature, au point de brouiller la frontière entre faiblesse et vice ; en 2018, il y verra un facteur structurel du *Discours*, non une cause secondaire.

La sortie n'est pas une bataille. La formule de la délivrance est restée célèbre : « Soyez resolus de ne servir plus, et vous voila libres ». Passarini y lit un espoir adossé à l'instruction plutôt qu'un programme, et conclut à une lecture laïque et pragmatique. Pour qui ouvre le livre après lui, l'enquête ne porte plus sur un coupable : elle suit un homme qui naît libre, qu'un accident dénature et qu'une habitude ramène chaque jour à la servitude.

› « *De quoi parle le Discours de la servitude volontaire ?* » *résume l'œuvre en trois minutes.*
dossiers/la-boetie/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

CE QUI RESTE OUVERT

Naturelle ou accidentelle, la pente vers la servitude reste ouverte

PASSARINI ne ferme pas lui-même son analyse. En 2013, il laisse ouvert si l'inclination à servir est une tendance de la nature humaine ou une simple possibilité, et si l'appel à la liberté relève de la foi ou du pragmatisme. Il juge plausible l'idée d'un contrat tacite entre le peuple et le tyran, mais la dit contestée par d'autres lectures. En 2018, il appelle énigme la double nature de l'homme, idéale et défaillante, qu'aucun passage du *Discours* n'explique à ses yeux, et il laisse de même sans réponse la place exacte de La Boétie, auteur qu'il tient pour mineur mais digne d'attention. Aucune de ses deux études ne dit si la servitude est d'abord une propriété de l'homme ou le produit d'un accident, ni laquelle des deux réponses l'auteur aurait préférée : le texte ne désigne pas l'événement dont il parle, et la nature qu'il célèbre est aussi celle qui s'habitue.

› « *La Nature mère et la fraternité* » *commente le passage sur la Nature et la fraternité.* dossiers/la-boetie/commentaires/texte-4

À TABLE

Un titre venu de Montaigne

selon Desan (2015), le nom « Contr'Un » ne se trouve que chez Montaigne, qui souligne ainsi la dimension politique et contemporaine du texte.

Une profession de foi à Paris

en juin 1562, écrit Desan, Montaigne fait de sa propre initiative profession de foi catholique devant le parlement de Paris.

Deux tiers pour les causes

Passarini (2018) estime qu'environ les deux tiers du *Discours* portent sur les causes de la servitude.



Un joug poli par l'usage, que l'herbe recouvre : pour Passarini (2013), la coutume se confond avec la nature.

Banquets et faux dieux

Passarini (2013) compte, parmi les ressorts de l'obéissance, les jeux, les banquets et les dons qui éblouissent le peuple, puis les faux dieux et les ruses d'idéologie.

Venise et les livres

il relève aussi l'éloge de Venise, et le rôle de l'instruction et des livres comme remède à la servitude.

Un mot mal traduit

Passarini (2018) reproche à la traduction italienne de l'édition Feltrinelli de rendre « tous uns » par « unici », et de lire « nourriture » comme un aliment, quand le mot signifie éducation.

Une traduction réimprimée

celle de Fabio Ciaramelli paraît chez La Rosa en 1995, puis chez Chiarelettere en 2011.

› « *Les jeux, les théâtres, les appâts : Divertir pour asservir* » *commente le passage sur les jeux, les théâtres et les appâts.*
dossiers/la-boetie/commentaires/texte-8

L'ENQUÊTE

Le calme après la révolte de 1548 : Cocula y cherche la source de la servitude volontaire

Un témoin tardif fait naître le Discours de la répression d'une révolte. Deux articles mis en ligne à un jour d'intervalle, en janvier 2015, ne s'accordent ni sur la cause ni sur le droit de la chercher.

LE 15 janvier 2015, *Fabula* met en ligne, dans son cycle de colloques consacré à La Boétie, l'article d'Anne-Marie Cocula, « Actualité du *Discours de la servitude volontaire* dans l'histoire du XVIe siècle ». L'historienne y reprend le témoignage de Jacques-Auguste de Thou, qui rattache le *Discours* à la répression de la révolte de la gabelle à Bordeaux, et le corrige : ce n'est pas le soulèvement de 1548 qui aurait frappé le jeune La Boétie, mais le calme profond qui l'a suivi, qu'elle compare à un ensorcellement.

Pour l'établir, Cocula reconstitue le cycle des révoltes en quatre temps. La gabelle est étendue aux régions de sel marin par une décision de 1541 ; des géomètres sont à l'œuvre dès 1543 et des émeutes éclatent en Périgord en 1545. Henri II monte sur le trône en mars 1547. Au printemps 1548, Angoulême se soulève, puis Bordeaux du 17 au 21 août, où Tristan de Moneins est tué. La répression, dont le chef d'orchestre est le connétable de Montmorency, prend la forme d'exécutions, de tribunaux d'exception, de la perte des libertés municipales et de mercenaires logés chez l'habitant.

Ces journées ne s'effacent pas pendant les années où La Boétie siège au parlement, de 1553 à 1563 selon l'article : les procès se poursuivent et les clés de la ville ne sont rendues à la jurade qu'en 1566. Blaise de Monluc, dans ses *Commentaires*, rappelle l'émeute en mars 1563 pour calmer les esprits.

Reste à éprouver le témoin. Cocula note que la source de Thou est probablement liée à Montaigne, qu'il rencontre en 1588 ; son récit ne mentionne d'ailleurs pas l'amitié des deux hommes. Elle compare surtout deux images du peuple. Thou note que jamais calme plus profond ne succéda à pareil trouble ; Montaigne, dans un chapitre des *Essais*, évoque une foule furieuse, attitude opposée à celle de Moneins, alors que le *Discours* part de la stupeur. Pour nommer cet abattement, Cocula emprunte à Arlette Jouanna (*Le Prince absolu*) l'idée d'une emprise presque magique du pouvoir, d'un abêtissement collectif, d'un miracle de l'obéissance.

L'objection la plus forte vient du même colloque. Le lendemain, 16 janvier 2015, Philippe Desan publie sur *Fabula* un article qui juge insuffisante toute lecture par un événement précis : une critique de la répression de 1548 aurait pris une forme plus directe, vu la profusion de pamphlets de l'époque, et comme les intentions de l'auteur restent inconnues, relier le texte à un événement relève de l'extrapolation. Desan choisit d'ailleurs d'étudier le seul livre imprimé et sa réception protestante, en écartant la circulation manuscrite des années 1550.

Ce que Cocula établit, c'est le cycle des révoltes et la mémoire qu'en gardait le parlement. Elle avance que le *Discours* part de l'abattement qui suit ; elle laisse ouvert le lien causal, qu'elle présente comme une hypothèse. Dans cette lecture, le mot « volontaire » du titre désigne moins un choix qu'une stupeur : un peuple servirait parce qu'on l'a réduit à l'impuissance, non parce qu'il a pesé deux régimes.

› « *L'exorde et la question refondée : L'énigme de l'obéissance » commente l'exorde et l'énigme de l'obéissance.* dossiers/la-boetie/commentaires/texte-1

› « *Les nourris dans la servitude : La force de l'habitude » explique la force de l'habitude dans le Discours.* dossiers/la-boetie/commentaires/texte-5



En 1566 seulement, les clés de la ville sont rendues à la jurade de Bordeaux.



Les procès se poursuivent pendant les années de La Boétie au parlement, rapporte Cocula (2015).



À Bordeaux, après août 1548, une famille mange en silence avec le mercenaire qu'elle loge.

LE LIEN AVEC 1548 REPOSE SUR UN TÉMOIN TARDIF ET DES PIÈCES QUI NE PARLENT PAS DE LA BOÉTIE

LES deux articles ne tranchent pas ce qu'ils posent. Le lien entre La Boétie et les journées de 1548 passe par Thou, dont le récit date de la fin du siècle, quarante ans après la révolte, et Cocula signale elle-même le manque de renseignements sur la vie du jeune conseiller. Les pièces qu'elle réunit, les *Commentaires* de Monluc en 1563 et la restitution des clés de la ville en 1566, attestent une mémoire de la révolte dans Bordeaux ; elles concernent la ville et son gouverneur, non La Boétie. La comparaison avec Montaigne repose sur un seul chapitre des *Essais*. Le concept d'abattement, emprunté à Jouanna, décrit le pouvoir absolu en général ; son application à la Guyenne reste une hypothèse, et la date de la rédaction n'est avancée qu'avec précaution. Desan, de son côté, écarte exprès la question des intentions : son terrain est le livre imprimé de 1574 à 1579, non la rédaction. Les deux démarches ne se contredisent pas sur tous les points : l'une dit comment le texte a pu naître, l'autre comment il a été lu.

› « *La force du consentement » traite la force du consentement.* dossiers/la-boetie/dissertations/sujet-3

SUR LE SITE

› « *L'exorde et la question refondée : L'énigme de l'obéissance » commente l'exorde et l'énigme de l'obéissance.*
dossiers/la-boetie/commentaires/texte-1

› « *Les nourris dans la servitude : La force de l'habitude » explique la force de l'habitude dans le Discours.*
dossiers/la-boetie/commentaires/texte-5

› « *La force du consentement » traite la force du consentement.*
dossiers/la-boetie/dissertations/sujet-3

LE DOSSIER

Une liberté dans les têtes pour Desan, une utopie qui agit pour Donaggio : le *Discours* divise

Entre le luthérien de Desan, l'utopiste de Donaggio et le laïque de Passarini, le Discours change de nature : ce que La Boétie demande à ses lecteurs est le point de rupture.

DANS l'article publié le 16 janvier 2015 par *Fabula*, Philippe Desan rapproche La Boétie de Luther. Sa liberté, écrit-il, relève de la conscience plus que de l'action : le peuple affranchi commence par vouloir l'être, et le *Discours* n'appelle jamais au soulèvement. Desan renvoie au *Commentaire sur l'Épître aux Galates* (1531-1535), où la liberté chrétienne est spirituelle et non politique, puis à l'*Exhortation à la paix* de 1525, adressée aux paysans souabes qui voulaient la liberté en actes.

De ce rapprochement, Desan tire une formule : on voit poindre chez La Boétie « la pierre angulaire du libéralisme moderne ». Cette liberté ne délivre pas de la servitude sociale, comme Luther le disait déjà en 1525. Ce sont les huguenots qui l'ont lue autrement : Simon Goulart, Duplessis-Mornay et leurs proches reconnaissent dans les « quelques uns » du *Discours* les magistrats, élus de Dieu, garants de la liberté humaine, et les *Vindiciae contra tyrannos*, que Desan rattache à Duplessis-Mornay, en tirent la résistance armée. La Boétie, conclut-il, a été dépassé par son texte.

La lecture inverse, que Passarini range sous le nom de militante, passe par l'édition d'Enrico Donaggio (Feltrinelli, 2014). Passarini la résume ainsi : La Boétie y est un penseur héroïque, et la servitude une dégénérescence que l'on peut arrêter. Le volume s'accompagne d'un entretien de Miguel Benasayag (2010) et d'un article de Miguel Abensour, « Du bon usage de l'hypothèse de la servitude volontaire ? », paru en 2006 dans *Réfractions*. Abensour y propose une réinterprétation radicale : il tient l'habitude pour un argument de tyran et distingue dans le texte trois types de discours.

Passarini, dans un compte rendu publié en 2018 par *Montesquieu.it*, conteste les deux. Donaggio surestime à ses yeux la part du hasard dans le *malencontre* et minimise les causes extérieures ; Abensour rejette à tort l'habitude, que le *Discours* traite comme un facteur central et structurel ; un collectif publié en 2013 (Emmenegger, Gallino, Gorgone) réduit le rôle du tyran et place tout le ressort chez les serviteurs. Pour Passarini, le texte s'adresse à un lecteur érudit plus qu'à une diffusion militante.

Chacun établit ce que ses pièces portent. Desan établit l'usage huguenot du livre et soutient que la liberté du *Discours* est intérieure. Donaggio et Abensour, d'après Passarini, en tirent une politique. Passarini conteste ces deux lectures et laisse ouverte l'énigme de la double nature de l'homme. La formule de la délivrance, qui demande seulement de ne plus soutenir le tyran, se lit ainsi de trois façons : un acte de la volonté intérieure pour Desan, le commencement d'une politique pour Donaggio, la conclusion d'une pédagogie pour Passarini.

› « *Appel à agir ou exercice de vigilance ?* » oppose l'appel à agir et l'exercice de vigilance. dossiers/la-boetie/dissertations/sujet-10

› « *Une arme pour défendre la liberté ?* » examine l'usage militant du Discours. dossiers/la-boetie/dissertations/sujet-1



En 1525, Luther exhorte à la paix les paysans souabes qui voulaient la liberté en actes.

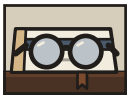
LA PROXIMITÉ AVEC LUTHER RESTE UNE ANALOGIE, NON UNE FILIATION ÉTABLIE

LE rapprochement avec Luther est une analogie de Desan, qui place La Boétie près de la position du texte sur la liberté chrétienne ; l'article ne rapporte aucune preuve que l'auteur du *Discours* ait lu l'un des écrits luthériens qu'il cite. Desan parle de prémices du libéralisme, non d'un libéralisme achevé. Passarini discute une édition italienne et un état de traduction ; il critique l'un des auteurs à partir d'un seul article de 2006, l'autre à partir d'une seule édition, et Desan n'est pas au nombre de ceux qu'il discute. Les trois lectures n'ont ni le même terrain ni la même question : Desan étudie le livre imprimé entre 1574 et 1579 et demande ce qu'il a fait ; Passarini étudie l'anthropologie du texte et demande ce qu'il dit de l'homme ; le volume italien met l'utopie et l'action au premier plan et demande ce qu'il permet de faire. Aucune ne soumet les deux autres à l'épreuve d'un même passage, et les positions d'Abensour et de Benasayag restent celles que Passarini leur prête. Sur la filiation avec Luther, le dossier reste ouvert.

› « *L'apostrophe et la formule de délivrance* » commente la formule de délivrance. dossiers/la-boetie/commentaires/texte-3



En 2014, l'édition Feltrinelli de Donaggio remet le Discours en librairie, avec Benasayag et Abensour.



Passarini (2018) relit de près l'édition italienne et en conteste la traduction et les lectures.

SUR LE SITE

› « *Appel à agir ou exercice de vigilance ?* » oppose l'appel à agir et l'exercice de vigilance.
dossiers/la-boetie/dissertations/sujet-10

› « *Une arme pour défendre la liberté ?* » examine l'usage militant du Discours.
dossiers/la-boetie/dissertations/sujet-1

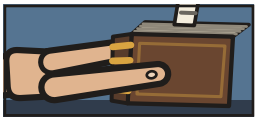
› « *L'apostrophe et la formule de délivrance* » commente la formule de délivrance.
dossiers/la-boetie/commentaires/texte-3

EN BREF

Luce, 1986
pour le texte de Trinity College Dublin, Molyneux a lui-même traduit en anglais les *Méditations* de Descartes, en 1680.

Dictionary of National Biography
il écrit Domvile le nom du père de Lucy, procureur général d'Irlande, là où Luce écrit Domville : les deux graphies circulent.

Cottegnies, 2003
sous le titre « The Translator as Critic », elle consacre à la version de Behn un article de *Restoration* (vol. 27, no 1, pages 23 à 38).



L'exemplaire de Dublin est un in-octavo ; ses errata sont signalés page 16.

Page de titre, 1688
celle de Behn porte *From the French*, annonce une préface en forme d'essai sur la prose traduite et ne nomme pas Fontenelle.

Connes et Lequeux, 2020
ils attribuent le fac-similé de 1688 à un « Mr Glanvill » reproduit dans l'ouvrage de L. M. Marsak (1970) ; Cipriani et Milana écrivent John Glanvill.

Biographies de Molyneux
ni le texte de Luce ni l'article du dictionnaire ne mentionnent la traduction de Fontenelle, qui n'y a laissé aucune trace.

Cipriani et Milana, 2026
leur chapitre occupe les pages 87 à 118 de l'ouvrage, soit trente-deux pages, dans la série *New Frontiers in Translation Studies*, publiée à Singapour.

› *« Présenter les Entretiens à l'entretien » : la page de présentation de l'œuvre pour l'oral.* dossiers/fontenelle/presentation/presentation-de-l-oeuvre

LE FAIT

Un chevalier signé W.D. ouvre à Dublin la série des Fontenelle anglais

Le premier Fontenelle anglais ne porte que deux initiales et un titre de chevalier. Les sources lues y mettent deux hommes du même nom, et le lien avec Molyneux change de mot selon celui qu'on choisit.



En 1687, un chevalier traduit Fontenelle. Son beau-frère Molyneux le lui aurait demandé. Aujourd'hui, sa page de titre ne porte que W.D.

EN 1687, une imprimerie de Dublin met en vente *A Discourse of the Plurality of Worlds*, première traduction anglaise des *Entretiens* que Fontenelle a publiés à Paris un an plus tôt. La page de titre ne livre pas de nom : le texte est « translated into English by Sir W.D., Knight ». Anna Maria Cipriani et Federico Milana, dans un chapitre paru en 2026 chez Springer, comptent trois versions anglaises en deux ans et écrivent que le chevalier, qui ne se désigne que par ses initiales et son titre, a travaillé à la demande de son beau-frère, William Molyneux.

Le mot demande un contrôle. J. V. Luce, dans un texte de 1986 mis en ligne par Trinity College Dublin, rapporte que Molyneux, alors âgé de vingt-deux ans, a épousé en septembre 1678 Lucy, la plus jeune fille de Sir William Domville, procureur général d'Irlande, dans la maison de campagne de celui-ci, à Laughlinstown. Lucy tombe malade quelques mois après la noce et perd la vue ; elle meurt alors que leur fils Samuel n'a que deux ans. Le procureur général est le beau-père de Molyneux ; un fils du même nom serait son beau-frère.

Or le chapitre de 2026 emploie les deux mots : beau-frère pour le traducteur, gendre dans la section consacrée à un William Domville plus âgé. L'apparente contradiction ne tient que si les deux hommes n'en font qu'un. La Huntington Library, qui conserve l'exemplaire reproduit en ligne, rattache le traducteur à un « W. D. » daté de 1643-1698, sans prénom.

Londres publie deux autres versions en 1688, celle de Glanvill et celle d'Aphra Behn, que Cipriani et Milana comparent à celle de Dublin : trois titres différents pour un même livre. Conséquence : ce que l'on sait du premier traducteur anglais de Fontenelle vient d'un mariage célébré neuf ans plus tôt, non d'un registre de librairie ; le livre de 1687 est signé de deux lettres, et c'est la famille de Molyneux qui permet de le deviner.

› *« Entretiens sur la pluralité des mondes » : le texte français, avec la préface, l'épître et les six soirs.* dossiers/fontenelle/texte-integral

LA PIÈCE

La pièce est la notice de la base EEBO-TCP, qui reproduit l'exemplaire de la Huntington Library : *A Discourse of the Plurality of Worlds*, Dublin, 1687, cotes Wing F1411 et ESTC R14267, cinquante-deux images de page, format in-octavo selon la Huntington, errata signalés page [16]. L'université d'Oxford en a publié la transcription en mai 2003. La notice nomme le traducteur « W. D., Sir » et rien de plus ; elle ne signale ni dédicace ni préface. Elle précise que le livre traduit les *Entretiens sur la pluralité des mondes* et que la transcription est libre de droits (licence CC0). Elle ne dit pas non plus qui a imprimé : celle d'Oxford n'en nomme aucun, celle de la bibliothèque de Texas A&M en nomme deux, travaillant pour un libraire.

› *« Sources du dossier Fontenelle » : la page « Sources, droits et résultats négatifs ».* dossiers/fontenelle/sources/

ZONE D'OMBRE

Le tirage de l'édition de Dublin reste inconnu

AUCUN des travaux lus ne donne le tirage de l'édition de 1687, son prix, ni la date à laquelle Molyneux a passé commande. Le chapitre de 2026 juge le traducteur prudent et lui prête des omissions de passages sensibles ; les pages lues ne dressent ni la liste de ces passages ni leur nombre. Quant à l'identité du chevalier, les pièces s'arrêtent à un catalogue : les dates qu'il inscrit ne citent aucun document, et ni acte de baptême ni lettre de Molyneux n'apparaissent dans ces travaux. Ils ne disent pas non plus pourquoi le chevalier n'a signé que de ses initiales, ni si l'anonymat venait de lui ou de l'imprimeur. La comparaison des trois versions anglaises reste ainsi à faire sur les exemplaires : une collation ligne à ligne de Dublin avec l'édition française de 1686 dirait ce que le chevalier a retranché, et si la prudence qu'on lui prête est un fait de texte.

› *« Entretiens sur la pluralité des mondes » : la page d'entrée du dossier de l'œuvre.* fontenelle_le-gout-de-la-science

LE RÉCIT

Du vivant de Fontenelle, son dialogue sur les mondes est imprimé trente-trois fois

Sorti sans nom d'auteur en 1686, le dialogue du philosophe et de la Marquise ne cesse plus de voyager.



Un soir, un philosophe et une marquise vont au parc. Le lendemain, un valet porte son billet. Elle répond, accoutumée à la Terre qui tourne.

FONTENELLE a vingt-neuf ans lorsque paraît à Paris, en 1686, un dialogue sans nom d'auteur sur la pluralité des mondes. Line Cottegnies, dans un article de 2024 paru dans le *Sederi Yearbook* (no 34), compte trente-trois éditions du livre du vivant de son auteur et rappelle que Dublin le traduit en 1687, Londres en 1688. Le chiffre dit un succès de librairie ; il dit aussi que le texte a vite quitté la main de celui qui l'avait écrit.

Une lettre à un certain Monsieur L… précède les soirs : le narrateur y rend compte de son séjour à la campagne « chez Madame la Marquise de G ». Le livre s'ouvre ensuite sur une promenade. Un soir après souper, dans le parc d'un château, un philosophe et une marquise regardent monter la Lune : « La Lune était levée il y avait peut-être une heure ». Le philosophe, qui est aussi le narrateur, lui apprend que la Terre tourne sur elle-même et autour du Soleil ; le lendemain, il envoie demander « si elle avait pu dormir en tournant ». Les soirs suivants font de la Lune un monde, puis des planètes des pays que l'on peuple en imagination, puis des étoiles fixes autant de soleils dont la Marquise veut savoir si elles sont « habitées comme les planètes ». Le sixième soir s'ouvre bien plus tard, quand le philosophe et la dame ne parlaient plus des mondes depuis longtemps.

Les traducteurs ne se sont pas contentés de le suivre. À Londres, Aphra Behn ajoute, remplace, corrige ; à Leipzig, en 1726, Johann Christoph Gottsched l'entoure de notes. Chacun adapte la conversation du parc à son public, et des recherches récentes, de Cottegnies au projet PLURIFONT, lisent ces retouches comme des gestes de traducteurs, non comme des fautes.

Un livre sans signature a eu, dès 1688, plusieurs vies anglaises qui ne se ressemblent pas. Le texte que l'on tient sous le titre de Fontenelle est le plus ancien état d'une famille de livres, non l'unique.

LE CONTEXTE

Le volume de Behn, daté de 1688, s'ouvre sur une dédicace à William, comte de Drumlangrig, fils aîné du duc de Queensberry : la traductrice place son livre sous la protection de l'héritier d'un duc écossais et lui dit son estime pour sa nation. Elle y plaide aussi sa cause, en se disant peu versée dans les termes de la philosophie, débutante en cette science. Suivent sa préface de traductrice, la préface de l'auteur, une lettre à un certain Monsieur de L, puis la première nuit, d'après l'ordre de la transcription EEBO-TCP. Behn traduit soir par *night* : son livre compte des nuits (*The First Night*, *The Second Night*), derrière quatre pièces liminaires. Le nom du comte s'y orthographie Drumlangrig.

› « La Préface : tenir le milieu sans tomber » : un commentaire de la préface des Entretiens.
dossiers/fontenelle/commentaires/texte-2

› « Les Entretiens en trois minutes » : la page qui raconte l'œuvre. dossiers/fontenelle/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

CE QUI RESTE OUVERT

Le texte français de Domville et de Glanvill reste inconnu

COTTEGNIES tient l'édition de 1686 pour celle que Behn avait sous les yeux, à la page 46, et un article de 2020 paru dans *Women's Writing* soutient que l'édition qu'elle a consultée compte pour comprendre sa préface. Behn parle, dans sa préface, de cinq discours : son exemplaire n'avait pas le sixième soir du texte que l'on lit aujourd'hui, ce qui s'accorde avec 1686. Pour Domville et pour Glanvill, les sources lues ne désignent aucun exemplaire parmi les réimpressions parisiennes. Rien ne dit si Domville traduit tout. La question n'est pas de détail : trois traducteurs qui diffèrent peuvent différer parce que leurs exemplaires français différaient. Tant que l'exemplaire n'est pas identifié, on ne sait pas ce qu'un traducteur a omis, ajouté ou corrigé, ni ce que le texte français lui faisait déjà dire. Les chercheurs signalent la difficulté ; aucun ne l'a levée.

› « Sources du dossier Fontenelle » : la page des sources, qui nomme la traduction de Behn. dossiers/fontenelle/sources/

À TABLE

Hommes et femmes
dans sa traduction, Behn remplace de façon régulière « men » par « men and women », relève Cottegnies à la page 47.

Un monde nouvellement découvert
là où Fontenelle parle de terres nouvelles, Behn écrit que l'Amérique est un monde nouvellement découvert, relève encore Cottegnies à la page 47.

Tacquit, puis Tacquer
Behn orthographie ainsi le nom du jésuite dans sa préface, d'après la transcription du Women Writers Project d'Emory.



Trente-trois éditions du vivant de Fontenelle, selon Cottegnies.

Des ajouts pour être compris
Behn prévient qu'elle a dû ajouter un peu en quelques endroits, faute de quoi le livre ne se serait pas compris, écrit-elle dans sa préface.

Une Anglaise peut tout traduire
puisque le livre fait parler une femme, écrit Behn, une Anglaise peut risquer de traduire ce qu'une Française est censée avoir dit.

Hargreaves
Connes et Lequeux (2020) citent comme traduction anglaise la plus récente celle de H. A. Hargreaves, *Conversations on the Plurality of Worlds*.

Une autre traduction en cours
une note d'errata citée par Cottegnies à la page 39 dit avoir entendu qu'une traduction du livre se faisait de la main d'un autre.

› « La Marquise : deviner et vaciller » : un commentaire consacré à la Marquise.
dossiers/fontenelle/commentaires/texte-3

L'ENQUÊTE

Tacquet réfuté en page de titre : Aphra Behn avoue dans sa préface qu'elle ne l'a pas lu

La page de titre de 1688 promet l'examen des arguments d'un jésuite contre le mouvement de la Terre. Des études de 2020 à 2026 lisent la préface contre cette promesse, et ne donnent pas au verbe « réfuter » le même sens.

EN 1688, la page de titre de *A Discovery of New Worlds*, imprimée pour le libraire William Canning, annonce que les arguments du père Tacquet et d'autres contre le mouvement de la Terre y sont examinés et réfutés. Line Cottegnies, dans un article paru en 2024 dans le *Sederi Yearbook* (no 34, pages 31 à 52), juge cette annonce largement trompeuse : la traductrice reconnaît elle-même n'avoir pas lu Tacquet. Cipriani et Milana, dans un chapitre de 2026, résument la préface autrement : Behn y réfute, écrivent-ils, les objections de Tacquet à l'héliocentrisme et lit certains passages bibliques de façon allégorique.

Le premier témoin est la préface elle-même, dans l'état numérisé par EEBO-TCP. Behn y nomme le savant père Tacquit, jésuite, dont elle sait seulement, écrit-elle, qu'il a composé un gros cours de mathématiques, en particulier d'astronomie : « I am told ». Le verbe est celui de la rumeur, non de la lecture. Elle déclare par ailleurs qu'elle ne s'aventurera pas dans la partie astronomique et qu'elle la laisse aux mathématiciens. C'est la pièce sur laquelle Cottegnies appuie son jugement sur la page de titre.

Reste à savoir ce que la préface fait, si elle ne réfute pas Tacquet. Behn prend le parti de Copernic « as far as a Woman's Reasoning can go » et répond aux textes que l'on oppose à la rotation de la Terre : le psaume 19, où Dieu dresse « a Tabernacle for the Sun », et le chapitre 10 de Josué, où le soleil s'arrête. Elle ajoute que la Bible n'a pas pour dessein d'instruire les hommes en « Astronomy, Geometry, or Chronology ». Cottegnies rapproche cette formule du débat sur le fidéisme ; un article de 2020 paru dans *Women's Writing* (vol. 27, no 3) soutient qu'elle emprunte à John Wilkins, *A Discourse Concerning a New Planet* (1640), et probablement à des commentaires bibliques ; Cottegnies pense que Behn a vérifié son texte sur Wilkins, dont le titre résonne avec le sien.

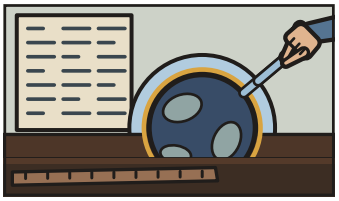
La traductrice se montre aussi lectrice du texte français. Son exemplaire donne pour la hauteur de l'air « twenty or thirty Leagues » ; elle écrit « two or three », « because sure this was a Fault of the Printer », et appuie la correction sur Descartes et Rohault. Le texte de Lyon, 1800, que suit le site, dit : « peut-être jusqu'à vingt lieues tout au plus ». Les trois chiffres ne coïncident pas, et Cottegnies lit la correction comme un geste actif de la traductrice.

L'objection la plus forte tient à la préface elle-même : même si Tacquet n'a pas été lu, Behn dit qu'il est l'un d'un nombre d'auteurs qui invoquent ces textes sacrés, et c'est à cette famille d'arguments qu'elle répond. Le nom du jésuite vaudrait pour tous. Cottegnies établit l'écart entre la promesse et la préface ; elle voit par ailleurs Behn affronter habilement les Écritures. Reste ouvert si la réfutation relève de l'invention de Behn ou de l'emprunt à Wilkins.

Conséquence : la préface se lit moins comme un duel avec un jésuite que comme un montage, où un nom connu en page de titre couvre des arguments empruntés, une correction chiffrée du texte français et la signature d'une femme.

› « Copernic : une Terre détrônée pour mieux instruire » : un commentaire sur la Terre déplacée.
dossiers/fontenelle/commentaires/texte-10

› « Repères scientifiques Fontenelle » : « Ce que le texte sait, suppose et corrige ».
dossiers/fontenelle/sciences/



L'air mesure deux ou trois lieues, non vingt ou trente : pour elle, une faute d'imprimeur.



Elle cite le psaume 19 : Dieu y dresse « a Tabernacle for the Sun ».



Pour Tacquet, Aphra Behn écrit « I am told » : elle n'a pas lu son gros cours de mathématiques.

NI L'AUTEUR DE LA PAGE DE TITRE NI L'EXEMPLAIRE DE BEHN NE SONT IDENTIFIÉS

AUCUN des travaux lus ne dit si l'annonce de la page de titre vient de Behn ou de son éditeur : Cottegnies, qui juge l'annonce trompeuse à la page 39, ne dit pas qui l'a rédigée. Elle renvoie, pour la préface, à Ferguson (2008) et à Gill (2020) à la page 45, sans que les pages lues les confrontent à Cipriani et Milana. Les deux démarches ne se répondent pas : l'une compare une promesse à un texte, l'autre résume un contenu. L'exemplaire français de Behn est donné pour l'édition de 1686, sans description matérielle dans les passages lus. L'article de 2020 estime que cette édition compte ; il n'est pas dit si elle donnait déjà vingt ou trente lieues. Aucun travail lu ne donne non plus le titre ni la date du cours de mathématiques de Tacquet que Behn dit connaître par ouï-dire. Enfin, aucun travail lu ne vérifie ce que Descartes et Rohault, invoqués pour la correction, écrivent de la hauteur de l'air. L'accès aux textes de 1688 est numérique ; les exemplaires imprimés n'ont pas été comparés dans ces travaux.

› « Sources du dossier Fontenelle » : la page « Sources, droits et résultats négatifs ». dossiers/fontenelle/sources/

SUR LE SITE

› « Copernic : une Terre détrônée pour mieux instruire » : un commentaire sur la Terre déplacée.
dossiers/fontenelle/commentaires/texte-10

› « Repères scientifiques Fontenelle » : « Ce que le texte sait, suppose et corrige ».
dossiers/fontenelle/sciences/

› « Sources du dossier Fontenelle » : la page « Sources, droits et résultats négatifs ».
dossiers/fontenelle/sources/

LE DOSSIER

Gottsched corrige Fontenelle selon Lista, et l'augmente selon un projet de Wolfenbüttel

Une introduction de 2018, un billet de 2024 et deux projets de recherche décrivent ce que fait une traduction à un livre de conversation savante, et ne s'accordent pas sur ce qu'il en reste d'un auteur.

DANS l'introduction de *Circulation of Knowledge* (Nordic Academic Press, Lund, 2018), les éditeurs présentent le chapitre 12 de Helge Jordheim, « The printed work as a site on knowledge circulation », qui commence à la page 232. Son exemple est le dialogue de Fontenelle, paru en 1686 et devenu l'un des succès de librairie du siècle : Jordheim examine comment traductions, préfaces et notes de bas de page ont pris part à sa circulation, et trouve que le genre du dialogue, avec sa pluralité de voix, l'a favorisée. Cipriani et Milana citent un Jordheim de 2019 pour l'expression « Fontenellian moment », en écho au « Machiavellian moment » de John Pocock.

Deux descriptions s'opposent, toutes deux nées de l'étude des marges. La première est celle de Giovanni Lista, dans un billet du *JHI Blog* du 15 juillet 2024. Il lit la traduction allemande de Gottsched, *Herrn Bernhards von Fontenelle Gespräche von mehr als einer Welt zwischen einem Frauenzimmer und einem Gelerhten* (Leipzig, 1726), à partir de sa préface : Gottsched y dit que de nombreuses notes de bas de page lui ont paru nécessaires à cause des travaux de Christiaan Huygens. Les notes renvoient à plusieurs reprises au système des tourbillons remis à jour par Huygens, qui avait redessiné les orbites pour les accorder aux lois de Kepler, et elles corrigent ce que Gottsched tient pour des inexactitudes de Fontenelle.

La seconde description est celle d'une présentation de projet de la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel. Elle soutient que Gottsched, par un nombre spectaculaire d'éléments d'accompagnement, a composé à côté du texte traduit un traité distinct de philosophie naturelle, qui va des astronomes grecs aux physiques cartésienne et newtonienne. Un troisième acteur déplace le débat. Le projet PLURIFONT court du 1er septembre 2026 au 31 août 2028 (notice CORDIS). Il se propose de lire les versions italiennes, allemandes et anglaises comme un seul cas, et avance que les traducteurs ont réécrit les idées scientifiques du texte source par leurs paratextes, de sorte que les traductions sont des lieux de conflit, conceptuellement distincts de l'original.

L'objection la plus forte à l'idée d'un seul « moment » tient dans cette dernière thèse, que la page du projet ne dirige pas contre Jordheim, qu'elle ne nomme pas. Si chaque traduction est un livre distinct, parler d'un objet en expansion, dans les mots que Lista prête à Jordheim, devient une manière de ranger sous un seul nom des textes qui divergent.

Ce qui est établi : la préface de 1726 cite Huygens et justifie les notes par lui. Ce qui est avancé : la thèse du traité parallèle, qui reste une hypothèse de projet. Ce qui reste ouvert : si corriger et composer sont deux gestes ou un seul.

Conséquence : un exemplaire allemand de 1726 apprend peut-être moins ce que Fontenelle pensait des tourbillons que ce que Leipzig croyait en savoir de plus.

› « Faut-il changer de place pour bien voir ? » : un sujet de dissertation sur le déplacement du regard.
dossiers/fontenelle/dissertations/sujet-5

› « Lire un dialogue scientifique » : la page de méthode sur le dialogue savant des Entretiens.
dossiers/fontenelle/methode/lire-un-dialogue-scientifique

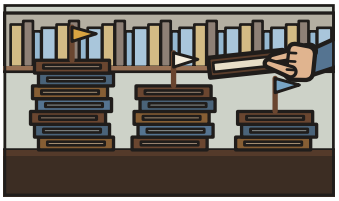


À Leipzig, en 1726, Gottsched justifie ses notes par Huygens ; un projet y voit un traité à part.

LES DATES DE JORDHEIM, LE NOMBRE DES NOTES DE GOTTSCHED ET LES RÉSULTATS DU PROJET MANQUENT

LES travaux cités ne se recoupent pas sur un point de date : les éditeurs de *Circulation of Knowledge* datent le volume de 2018, tandis que le chapitre de 2026 le cite en 2019 ; l'introduction du volume n'emploie pas l'expression « Fontenellian moment », et rien de lu ne dit si les deux références visent le même texte. Le billet de Lista, publié sur un blog de revue, ne donne pas le nombre des notes de Gottsched ; la présentation de Wolfenbüttel n'a ni auteur ni date. Personne ne compte les notes qui corrigent et celles qui composent le traité. La présentation de Wolfenbüttel ne nomme pas Huygens et le billet de Lista ne parle pas de traité : les deux descriptions ne partagent aucune référence. Le billet ne donne pas non plus l'éditeur de l'édition de 1726. Selon Cipriani et Milana, Jordheim compare aussi des versions danoises ; les travaux lus ne titrent ni ne datent aucune d'elles. PLURIFONT ne commence que le 1er septembre 2026, sa notice ne nomme pas le chercheur et donne 1687-1788 dans son titre, 1686-1780 dans ses objectifs : aucun résultat n'existe encore.

› « Repères scientifiques Fontenelle » : ce que le texte sait, suppose et corrige. dossiers/fontenelle/sciences/



Italie, Allemagne, Angleterre : le projet PLURIFONT lit trois traductions comme un seul cas.



Le livre comme objet en expansion, selon Lista d'après Jordheim ; PLURIFONT y voit des textes distincts.

SUR LE SITE

› « Faut-il changer de place pour bien voir ? » : un sujet de dissertation sur le déplacement du regard.
dossiers/fontenelle/dissertations/sujet-5

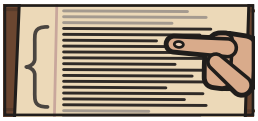
› « Lire un dialogue scientifique » : la page de méthode sur le dialogue savant des Entretiens.
dossiers/fontenelle/methode/lire-un-dialogue-scientifique

› « Repères scientifiques Fontenelle » : ce que le texte sait, suppose et corrige.
dossiers/fontenelle/sciences/

LES REPÈRES

Récapitulatif établi par l'enseignant de français, signé, cacheté.

Au moins quatre textes par objet d'étude, voie générale.



Le passage à expliquer tient en une vingtaine de lignes : une accolade au crayon en marque les limites, un doigt sur la page.

Au moins trois par objet d'étude, voie technologique.

Une partie individuelle pour l'œuvre choisie.

Une copie remise à l'examinateur au début.

Le candidat libre constitue lui-même sa liste.

› *« La méthode, exercice par exercice » : les exercices écrits et oraux du bac de français, chacun avec sa page de méthode.* methode/

LES CANDIDATS SANS CLASSE

Les candidats individuels et ceux des établissements privés hors contrat « présentent l'épreuve orale obligatoire » et, le cas échéant, l'oral de contrôle « dans les mêmes conditions que les candidats scolaires ». Pour eux, « Le récapitulatif des activités est alors constitué par le candidat lui-même, en conformité avec les programmes ». À l'oral de contrôle, les candidats scolaires présentent le récapitulatif de leur classe de première, « signé par le professeur et le chef d'établissement ». Pour les uns la liste vient du professeur, pour les autres du candidat.

› *« Ce que le programme de première change cette année » : la page consacre un mot à l'œuvre choisie et à la liste des textes étudiés.* infos/programme-de-premiere/

LE FAIT

Pour l'oral, la note de mars 2024 exige au moins quatre textes par objet d'étude

Une liste de textes précède chaque oral : c'est d'elle que sort le passage à expliquer. La version consolidée de la note de service dit ce qu'elle doit contenir et qui la dresse quand il n'y a pas de classe.



Au début de l'oral, le candidat remet à l'examinateur une copie de sa liste de textes, agrafée en haut.

Une note de service du 11 septembre 2026 sur l'épreuve anticipée de français de la classe de première (NOR MENE2622658N) paraît au Bulletin officiel spécial n° 4 du 17 septembre. Selon une page du site, elle « abroge et remplace la note du 23 juillet 2020 ». Son texte n'a pas été lu : la dernière version lue en entier est la note consolidée d'Éduscol de mars 2024.

La vie de la liste. Le récapitulatif « est établi par l'enseignant de français de classe de première », qui le signe. Il « porte le cachet de l'établissement » et « est communiqué à l'examinateur en amont des épreuves ». Le jour de l'oral, le candidat « en présente une copie à l'examinateur au début de l'épreuve », puis « propose une explication linéaire d'un passage d'une vingtaine de lignes ».

Le texte prévoit aussi le cas où la liste manque. Tous les candidats scolaires des établissements publics et privés sous contrat « doivent présenter le récapitulatif des activités de leur classe de première ». Sinon, l'examinateur l'inscrit au procès-verbal et interroge tout de même « à partir d'un texte de son choix », après une discussion avec le candidat « sur le travail accompli et les lectures faites durant l'année de première ».

Intitulé « Note de service relative aux modalités d'évaluation des candidats », ce texte cite les notes du 23 juillet 2020, du 12 novembre 2021 et du 26 septembre 2023 et reprend « les dispositions en vigueur à compter de la session 2024 ».

› *« Ce que le programme de première change cette année » : la liste des textes étudiés, signée par le professeur, que la page appelle le descriptif.* infos/programme-de-premiere/

LA LIMITE

On peut dire que ce texte fixe, pour la session 2024, qui dresse la liste, ce qu'elle contient au minimum et ce qui se passe quand elle manque. **On ne peut pas dire** ce que retient la note de 2026, titrée « Épreuves terminales anticipées de français de la classe de première des voies générale et technologique » : cette page n'en rapporte aucune disposition, ni la session où elle s'applique, ni la place qu'elle fait à la liste.

Le texte ne définit pas l'anomalie qu'une mention peut justifier. La page du site sur le programme appelle descriptif la liste signée par le professeur ; le texte consolidé écrit récapitulatif, et rien dans ces pages ne dit que les deux mots désignent le même document.

› *« Ce que le programme de première change cette année » : la page appelle descriptif la liste signée par le professeur ; le texte officiel écrit récapitulatif.* infos/programme-de-premiere/

CE QUE DIT LE TEXTE

La liste porte un nom dans le texte : le récapitulatif. Il range les textes étudiés en première, objet d'étude par objet d'étude, et le texte pose un plancher : « Sauf mention expliquant et justifiant l'anomalie, chaque objet d'étude doit comporter » au moins quatre textes pour le baccalauréat général, au moins trois pour le baccalauréat technologique, tous « susceptibles de donner lieu à une interrogation ».

Le programme compte quatre objets d'étude : le roman et le récit, la littérature d'idées, le théâtre, la poésie. En multipliant, le plancher monte à seize textes en voie générale et à douze en voie technologique. L'addition est de la rédaction : le texte ne la formule pas, et il admet l'anomalie justifiée.

Le récapitulatif « comporte également une partie individuelle indiquant l'œuvre choisie par le candidat », choisie « parmi celles qui ont été étudiées en classe ».

› *« Ce que le programme de première change cette année » : les quatre objets d'étude du programme de première.* infos/programme-de-premiere/

LE FAIT

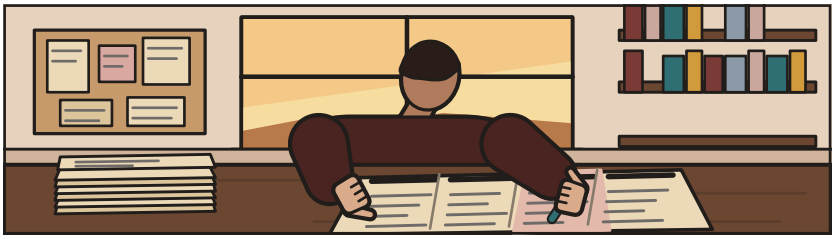
Un plancher de deux points pour la langue : la note du 11 septembre 2026

Dans toutes les disciplines, la langue entre dans la note. Une note de service de septembre 2026 dit à partir de quand, avec quels critères et sur combien de points au minimum.

CE QUE CETTE NOTE NE DIT PAS

On peut dire que la note fixe un minimum de deux points, nomme quatre dimensions et quatre niveaux, et date son entrée en vigueur de la rentrée 2026. **On ne peut pas dire** combien la langue pèse en français : la note ne mentionne ni l'épreuve de français ni le détail d'aucune épreuve, et renvoie les modalités à chaque épreuve, qui « sont précisées, pour chaque épreuve, dans la note de service qui en définit les modalités ». Celle des épreuves terminales anticipées de français, datée du même jour (NOR MENE2622658N), figure au sommaire du même Bulletin officiel ; cette page n'en rapporte aucune disposition. Le poids supérieur n'est pas chiffré, et les passages rapportés ici ne convertissent pas les quatre niveaux en points. Le poids en français se lit dans la note propre à cette épreuve.

› *« Ce que le programme de première change cette année » : les quatre objets d'étude, les épreuves de juin et la liste des textes étudiés.* infos/programme-de-premiere/



Quatre dimensions, quatre niveaux, les mêmes dans toutes les disciplines : le correcteur applique la grille copie après copie.

Le Bulletin officiel spécial n° 4 du 17 septembre 2026 publie une note de service du 11 septembre (NOR MENE2623195N) intitulée « Exigences en matière de maîtrise de la langue à tous les examens à compter de la session 2027 ». Le titre parle de la session 2027 ; le texte précise que la note « entre en vigueur pour tous les examens à compter de la rentrée scolaire 2026 ». Elle s'inscrit « Dans la continuité de la note de service du 27 mars 2026 ».

Ce que la note définit. La note ouvre sur une définition : la maîtrise de la langue est une « Compétence indispensable pour formuler ses connaissances et construire sa réflexion ». Elle englobe les normes orthographiques et syntaxiques, la formulation d'un raisonnement et l'emploi d'un vocabulaire précis et adapté.

Le texte la découpe en quatre dimensions : « Orthographe », « Syntaxe/construction des phrases », « Lexique », « Mise en forme et organisation de la réflexion ». Chacune reçoit une appréciation sur quatre niveaux, les mêmes dans toutes les disciplines : « Très insuffisant », « Insuffisant », « Satisfaisant », « Très satisfaisant ».

Pour l'orthographe, ils vont d'« Erreurs très fréquentes, notamment sur des règles simples » à des « erreurs rares, isolées, sans caractère systématique ». Pour l'organisation, du constat « Le propos n'est pas organisé » à un propos qui « suit un fil conducteur perceptible et pertinent ». La ponctuation ne forme pas une dimension à part : elle n'apparaît que dans la syntaxe, où le texte vise les phrases « à la ponctuation inopérante ».

Le plancher et le poids. La note dit son objet : « clarifier le niveau d'exigence attendu en matière de maîtrise de la langue ». Le seuil tient en une phrase : « Un minimum de deux points est accordé à la maîtrise de la langue dans chacune des épreuves ». Le texte ajoute qu'« un poids supérieur est attribué à la maîtrise de la langue selon les enseignements », les épreuves, les exercices et les sujets.

Pour les épreuves dont la dimension rédactionnelle est majeure, il pose une borne : « une copie défaillante sur la plupart des aspects relatifs à la maîtrise de la langue ne peut avoir la moyenne ». Sur une épreuve notée sur vingt, le plancher représente un dixième de la note : calcul de la rédaction, que la note ne formule pas.

› *« La méthode, exercice par exercice » : les exercices écrits et oraux du bac de français, chacun avec sa page de méthode.* methode/

CE QUE LA NOTE DEMANDE AUX SUJETS

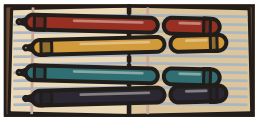
Le texte demande de « faire davantage rédiger les candidats en limitant le recours à des exercices de type QCM ». Il prévoit que la situation des candidats qui bénéficient d'un aménagement ou d'adaptations soit prise en compte dans l'évaluation. Pour les diplômes professionnels, il écrit que « la clarté de l'expression et l'intelligibilité des productions écrites constituent des attendus importants », et que les barèmes « doivent valoriser la correction de la langue (orthographe, syntaxe) ». Les phrases rapportées ici ne chiffrent rien : ni nombre maximal de QCM, ni part minimale de rédaction, ni manière de tenir compte des aménagements. L'enjeu est nommé ainsi : « L'assurance de la valeur des diplômes du ministère de l'Éducation nationale est la condition de la confiance des familles ».

› *« La méthode, exercice par exercice » : la page d'entrée des méthodes, de l'écrit à l'oral.* methode/

LES REPÈRES

Note de service du 11 septembre 2026, publiée au Bulletin officiel du 17.

Quatre dimensions évaluées, quatre niveaux d'appréciation, pour toutes les disciplines.



Orthographe, syntaxe, lexique, organisation : quatre dimensions, quatre couleurs pour les repérer dans une copie.

Un minimum de deux points dans chaque épreuve.

Un poids supérieur possible, que la note ne chiffre pas.

Une copie défaillante sur la langue n'a pas la moyenne.

Davantage de rédaction, moins de QCM.

Entrée en vigueur à la rentrée de 2026.

Inspecteurs accompagner ; chefs d'établissement : concerter.

Signée de la directrice générale de l'enseignement scolaire.

› *« La méthode, exercice par exercice » : la liste des exercices du bac de français et leurs pages de méthode.* methode/

QUI VEILLE, ET À QUOI

La note s'adresse aux recteurs et rectrices d'académie. Les inspecteurs « jouent un rôle clé dans l'accompagnement des enseignants pour renforcer la maîtrise de la langue » ; les chefs d'établissement, eux, installent la concertation « en tant que présidents du conseil pédagogique ». Le texte précise que la maîtrise de la langue « est évaluée dans l'ensemble des enseignements et des disciplines ». Il est signé, par délégation du ministre, de la directrice générale de l'enseignement scolaire, Caroline Pascal. Les phrases citées décrivent un cadre, non une procédure : aucune ne dit comment, ni à quel moment, la maîtrise de la langue sera vérifiée dans les copies.

› *« La méthode, exercice par exercice » : les exercices écrits et oraux du bac de français, chacun avec sa page de méthode.* methode/

EN BREF

Alexis, 1882

L'Amoureuse comédie, écrite par Zola en 1859 et restée inédite, ne se connaît que par le témoignage d'Alexis ; le mémoire y voit la première esquisse du trio fatal.

Becker, 1993

le mémoire, qui s'appuie sur Colette Becker, fait venir de *La Femme* de Michelet (1858) la théorie de l'imprégnation : la femme garde en elle la trace de son premier amant.

Mitterand, 1962

selon le mémoire, qui le cite en note, Thérèse étendue sur son lit serait un souvenir direct de l'*Olympia* de Manet.



Trois traits relient Margaï, Pascoul et Furbice à Thérèse, Camille et Laurent.

Barbara, sans date

le mémoire écrit que Zola a certainement réutilisé quelques motifs de *L'Assassinat du Pont-Rouge*, de Charles Barbara, roman lui-même inspiré d'un fait divers, sans source ni date.

Watroba, 1997

Maria Watroba consacre au roman douze pages de *Romantisme* (p. 17-28) : « *Thérèse Raquin* : le naturalisme entre mensonge et vérité ».

Abichareb, 1991

la préface de Robert Abichareb à l'édition Folio figure dans les références du document que le ministère de l'Éducation nationale consacre au roman.

Raatzová, 2012

une note du mémoire compte trente-deux chapitres à *Thérèse Raquin* et treize à *Madeleine Férat*.

› « *Présenter le roman* » : *six repères sur le roman de 1867, la préface de 1868 et le lieu d'ouverture.* dossiers/zola/presentation/

LE FAIT

Un mémoire de Prague retrouve dans un feuilleton du *Figaro* de 1866 le canevas de *Thérèse Raquin*

Le roman de 1867 passe pour sorti d'une nouvelle de Zola. Un mémoire de 2012 lui prête un second père : un feuilleton paru un an plus tôt, où trois personnages tiennent déjà les trois rôles.



Raatzová pose le volume du feuilleton de 1866. Elle relie trois noms à trois rôles du roman. En 2012, le jury feuillette son mémoire.

LE 13 janvier 2012, à la faculté de pédagogie de l'université Charles, à Prague, Tereza Raatzová soutient un mémoire de master sur *Thérèse Raquin* et ses sources littéraires, dont le but est d'exposer et de trouver les liens entre le roman et les œuvres étudiées. Elle range à côté de lui d'autres antécédents, de *Germinie Lacerteux* à *L'Assassinat du Pont-Rouge*, mais c'est d'un feuilleton qu'elle fait le point de départ : *La Vénus de Gordes*, d'Adolphe Belot et d'Ernest Daudet, publié dans *Le Figaro* en 1866, dont l'intrigue serait presque entièrement reprise par Zola.

Pour Raatzová, Zola y trouve le canevas, c'est-à-dire le plan, qui le guide pendant l'écriture. La démonstration passe par les personnages : Margaï tient la place de Thérèse, Pascoul celle de Camille, Furbice celle de Laurent. Le mémoire cite le portrait de Margaï, grande et mince, aux épais cheveux noirs, d'après la page 4 d'une édition en volume parue à New York chez Charles Lassalle en 1867, et précise que le feuilleton repose lui-même sur une histoire authentique.

Elle ne travaille pas sans appui. Pour la genèse du texte, elle renvoie à Colette Becker (*Les Apprentissages de Zola*, 1993, p. 416, note 103), d'après qui Zola aurait proposé le développement de sa nouvelle à Arsène Houssaye, et à une édition du roman de 2007 dont la note 102 (p. 238) le dit sorti d'un autre roman. Elle tient aussi la nouvelle de Zola, *Un mariage d'amour*, pour le précurseur direct du roman, sans citer de déclaration de Zola sur ce point. Aucun propos reconnaissant la dette envers le feuilleton n'est cité à l'appui : le jugement est celui de l'autrice du mémoire.

Si le rapprochement tient, la distribution des trois rôles précède Zola d'un an, et ce qui lui revient en propre se juge au traitement, non à l'idée.

› « *Thérèse Raquin en trois minutes* » : *le roman en six stations, du corridor aux deux verres, pour situer les trois personnages dont parle l'article.* dossiers/zola/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

LA PIÈCE

La notice du mémoire, dans le dépôt de l'université Charles, porte trois titres : un en tchèque, un en anglais et un en français, « Thérese Raquin d'Émile Zola et ses sources littéraires » (graphie de la notice). Elle nomme la directrice, Renáta Listíková, l'opposant, Záviš Šuman, la mention « velmi dobře » (très bien) et un fichier de 2,9 Mo. Son résumé annonce une étude de littérature comparée qui examine des œuvres antérieures au roman et l'influence de celui-ci sur la suite de l'œuvre de Zola. Une mention de droits réserve l'usage commercial du texte et interdit de le présenter comme le travail d'une autre personne. La notice ne signale aucune publication du mémoire en revue.

› « *Sources et limites* » : *la page où le site déclare son texte de référence et l'appui critique qu'il retient.* dossiers/zola/sources/

ZONE D'OMBRE

La part exacte de Zola dans l'intrigue reste à mesurer

AUCUNE des sources ouvertes ne cite un propos de Zola qui reconnaîtrait *La Vénus de Gordes* pour modèle : le rapprochement repose sur des correspondances de personnages et sur des notes empruntées à d'autres travaux. Aucune ne nomme ni ne date le fait divers dont le feuilleton serait tiré, ni ne dit si l'édition de New York citée en 1867 est la première publication du feuilleton en volume.

Le mémoire fait de Houssaye le directeur de *La Revue du XIXe siècle* quand il rapporte l'offre de la nouvelle, et publie pourtant *Un mariage d'amour* dans *L'Artiste* : aucune source ouverte ne dit à quelle revue Zola pensait. Rien n'indique non plus quand il a lu le feuilleton, ni s'il existe une comparaison suivie avec le roman, scène après scène : on ignore combien d'épisodes ont leur équivalent, et lesquels sont de Zola seul.

› « *Thérèse Raquin · texte intégral* » : *le roman en trente-deux chapitres, d'après la deuxième édition de 1868.* dossiers/zola/texte/therese-raquin-texte-integral

LE RÉCIT

De 1902 à 2001, neuf versions anglaises de *Thérèse Raquin* se succèdent, du roman à la pièce de théâtre

Le roman a trouvé en anglais des traducteurs, des éditeurs et des dramaturges, sur un siècle.

LE CONTEXTE

En France, le roman se lit aujourd'hui dans un cadre scolaire précis : le programme national d'œuvres de la voie technologique pour 2026-2027 l'associe au parcours « anatomie des passions ». Le document que le ministère de l'Éducation nationale publie sur Éduscol, daté de février 2026 et intitulé « Thérèse Raquin d'Émile Zola : l'œuvre, le parcours », ne nomme aucun auteur. Il ne traite ni de la genèse du roman, ni de ses sources, ni de son histoire éditoriale, ni de la pièce que Zola en a tirée : il s'en tient à la présentation de l'œuvre, de sa réception critique et de la préface de la seconde édition.



Au colloque de 2017, Morel déplie sa liste. Neuf versions anglaises s'alignent sur le rayon. Trois d'entre elles sont des pièces de théâtre.

DANS une communication issue des journées de colloque tenues du 27 au 29 avril 2017, Chantal Morel, de la Zola Society de Londres, dresse la liste des traducteurs anglais de Zola. Pour *Thérèse Raquin*, sa liste aligne neuf noms, de 1902 à 2001.

Le livre qu'ils se sont partagé raconte l'histoire d'une jeune femme mariée à un cousin, dans une mercerie obscure de Paris. Elle prend pour amant un camarade de son mari ; tous deux le noient dans la Seine, se marient, puis se détruisent, poursuivis par le noyé sous les yeux de la mère de Camille, paralysée.

Le nom d'Edward Vizetelly ouvre la liste : son texte paraît chez Grant Richards, à Londres, en 1902, puis chez Chatto & Windus en 1909 et chez Marion & Co. en 1914. La liste ne compte ensuite aucune version avant 1955, année où Philip Georges Downs publie la sienne chez William Heinemann, à Toronto et à Londres. Suivent, en sept ans, Kathleen Boutall, qui traduit le drame en quatre actes (Marger Vosper, Londres, 1956, dans une édition d'Eric Bentley), Lee Marcourt en 1958 chez World Distributors, Villiard Ropes Trask en 1960 chez Bantam, à New York et à Londres, puis Leonard W. Tancock en 1962 chez Penguin Books, repris par la Folio Society en 1969. Penguin, qui ne retient que quelques romans de Zola dans les années 1970, garde *Thérèse Raquin* dans sa sélection.

Après vingt-trois ans sans entrée, Leslie Sands donne une pièce en 1985 (English Theatre Guild, Londres), Andrew Rothwell une traduction pour Oxford University Press en 1992, et Deepak Verma, en 2001, une pièce intitulée *Ghostdancing* (Methuen, Londres). Trois des neuf entrées, celles de Boutall, de Sands et de Verma, sont des pièces de théâtre, et depuis 1962 deux des trois versions de la liste le sont aussi.

› *« Voie technologique » : le programme 2026-2027, le parcours « anatomie des passions » et les dix explications.* dossiers/zola/voie-technologique/

› *« Thérèse Raquin en trois minutes » : la page qui raconte le roman en peu de temps.* dossiers/zola/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

CE QUI RESTE OUVERT

Aucune liste ne dit quelle version anglaise fut la première

LA liste de Morel s'ouvre en 1902 sur Edward Vizetelly. Aucune des sources ouvertes ne dit si une version anglaise la précède, ni si les rééditions de 1909 et de 1914 reprennent le texte de 1902 sans changement. On ignore aussi sur quelle édition française travaillent Downs en 1955 et Tancock en 1962 : le texte de 1867 ou celui de 1868, qui porte la préface. Les trois versions de théâtre, celles de Boutall, de Sands et de Verma, figurent avec leur année de publication ; aucune source ouverte ne donne de date de représentation, ni ne dit si ces textes ont été joués. Rien ne dit non plus si *Ghostdancing*, de Verma, suit de près le texte de Zola ou s'en inspire librement. Rien n'établit enfin quelles coupures, s'il y en a eu, les premières versions ont opérées sur le roman.

› *« Thérèse Raquin · texte intégral » : le texte que les versions anglaises ont eu à rendre, en trente-deux chapitres.* dossiers/zola/texte/therese-raquin-texte-integral

À TABLE

Une lettre de Taine
l'étude de *Poétique* (2012) cite une lettre de Taine à Zola, du début de 1868.

Un éditeur condamné
Morel rappelle la condamnation de Vizetelly père, le 10 août 1888, pour littérature obscène, sans la rattacher à ce roman.

Le titre fige l'épouse
pour l'étude de *Poétique*, le titre garde Thérèse dans son rôle d'épouse de Camille, alors qu'elle se marie deux fois.



Penguin ne retient que peu de Zola dans les années 1970, mais garde Thérèse Raquin.

Un mélodrame de 1802
la même étude rapproche le roman de *La Femme à deux maris*, de Pixérécourt.

Cinq cents francs
l'étude de *Romantisme* (2010) relève que Madame Raquin remet cinq cents francs à Laurent pour les cadeaux d'usage de Thérèse.

Un nom jamais porté
selon l'étude de *Romantisme* (2010), Zola ne montre jamais Thérèse prenant le nom de Laurent.

Zola à vingt-sept ans
le document ministériel de 2026 voit dans la publication de 1867 le moment où Zola s'impose.

› *« La banque de questions · Thérèse Raquin » : la page des questions préparées sur le roman.* dossiers/zola/banque/banque-de-questions

L'ENQUÊTE

Le retour de Camille : une étude de 2012 le rattache à la rancune du premier mari, non au seul détraquement

Le roman se réclame de la physiologie, et ses amants voient pourtant revenir un noyé. Une étude de Poétique ajoute au dérèglement des nerfs des croyances populaires sur les remariages.

EN 2012, un article de *Poétique*, « Jusqu'à ce que le mort nous sépare », s'ouvre sur une question : le fantôme est-il soluble dans le roman de Zola ? Le livre, présenté en 1868 par sa préface comme une étude de tempéraments, range le trouble des amants au compte d'un « détraquement nerveux ». La lecture savante y voit en conséquence une hallucination, un dérèglement psychophysiologique. L'article ne la récuse pas ; il lui adjoint un second système, populaire, où les morts reviennent se venger d'un remariage ou d'un mauvais mariage.

L'auteur procède par rapprochements. Il met la mort de Camille et le remariage de Thérèse en regard d'une légende bretonne, « La Rancune du premier mari », que recueille Anatole Le Braz dans *La Légende de la mort en Basse-Bretagne* (1893), de proverbes sur l'homme mal marié et d'une expression qu'il retrouve dans le roman : tirer le remarié par les pieds. Laurent la prononce un soir de crise, quand il demande à Thérèse si son premier mari va « venir te tirer par les pieds » (chap. XXII). L'étude en tire ce qu'elle nomme un « système de créances » : les morts réclament leur dû à ceux qui prennent leur place, au lieu de répondre à une simple maladie.

Pour penser le retour des morts, elle convoque des ethnologues et des historiens : Arnold Van Gennep (*Les Rites de passage*, 1909), Jean-Claude Schmitt (*Les Revenants*, 1994), Giordana Charuty (*Folie, mariage et mort*, 1997). Le décompte du temps étaie la thèse. L'article relève que Camille reposait en terre depuis quinze mois quand les apparitions commencent, que celles-ci s'ouvrent au chapitre XVII, au moment où Thérèse consent à se remarier, et que la jeune femme connaît deux nuits de noces, avec deux maris. Il s'arrête sur le lit de la seconde, où le noyé vient s'étendre entre les époux.

Une étude antérieure du même auteur, parue dans *Romantisme* en 2010, lisait déjà les revenants de *Thérèse Raquin*, de *La Joie de vivre* et du *Rêve* comme des rites de passage manqués : la noce n'intègre pas le couple à un nouvel état, il reste pris dans un entre-deux de rêve éveillé, et le fantôme de Camille interdit son intimité.

L'objection est celle de Zola. En 1868, sa préface revendique l'étude de tempéraments plutôt que de caractères, et le narrateur range lui-même les visions de ses personnages parmi les troubles nerveux. L'étude ne tranche pas entre les deux lectures : elle les fait coexister. Elle établit que le roman contient les gestes et les mots de la croyance ; elle avance que cette culture orale organise le retour de Camille ; elle laisse ouverte la question de savoir si Zola l'a voulu ainsi. Dans cette lecture, le mort n'est plus seulement le signe d'un détraquement : il répond à la place prise dans son lit.

› « *Le mariage les enferme dans leur crime* » : une entrée dans le roman par le mariage des amants et par la hantise du mort. dossiers/zola/seuil/seuil-2-le-mariage-les-enferme

› « *Explication 7 · Sang, nerfs et remords : le modèle se dérègle* » : le passage où le vocabulaire physiologique raconte l'après-crime. dossiers/zola/commentaires/texte-7



Au chapitre XVII, quand Thérèse consent à se remarier, Laurent n'ose plus monter chez lui.



Au chapitre XXII, Laurent se moque : le premier mari va-t-il « venir te tirer par les pieds » ?



Dans le lit de la seconde nuit de noces, le noyé s'étend entre les époux.

UN RECUEIL DE 1893 POUR ÉCLAIRER UN ROMAN DE 1867

LE recueil d'Anatole Le Braz paraît en 1893, vingt-six ans après le roman. Aucune des sources ouvertes n'établit que Zola ait connu la légende du premier mari, ni une version plus ancienne de ce récit, orale ou imprimée, bretonne ou parisienne : le rapprochement vaut comme comparaison de cultures, non comme filiation. Les ouvrages d'ethnologie que l'étude convoque datent de 1909, de 1994 et de 1997, et rien dans ce qui en est rapporté ne montre qu'elle éprouve ses rapprochements sur des témoignages parisiens contemporains du roman, dont l'action se passe pourtant à Paris. L'étude de 2010 cite le roman dans l'édition du Cercle du livre précieux (tome I) ; personne n'a vérifié ses citations sur la deuxième édition de 1868 dans les sources ouvertes. Une lettre de Taine à Zola, du début de 1868, figure parmi les pièces citées ; aucune source ouverte n'en donne le contenu, et l'on ignore si elle touche aux apparitions. Reste la lecture physiologique : les études de 2010 et de 2012 la tiennent pour insuffisante sans l'écarter, et aucun travail ouvert ne mesure ce qu'elle explique que la croyance n'explique pas, ni l'inverse.

› « *Explication 9 · La guerre des coupables : réécrire Camille* » : le passage où le mort devient une arme entre les deux meurtriers.
dossiers/zola/commentaires/texte-9

SUR LE SITE

› « *Le mariage les enferme dans leur crime* » : une entrée dans le roman par le mariage des amants et par la hantise du mort.
dossiers/zola/seuil/seuil-2-le-mariage-les-enferme

› « *Explication 7 · Sang, nerfs et remords : le modèle se dérègle* » : le passage où le vocabulaire physiologique raconte l'après-crime.
dossiers/zola/commentaires/texte-7

› « *Explication 9 · La guerre des coupables : réécrire Camille* » : le passage où le mort devient une arme entre les deux meurtriers.
dossiers/zola/commentaires/texte-9

LE DOSSIER

Pour Gourmont, le naturalisme populaire vient de *Germinie Lacerteux* ; pour Martino, sa bible est *Madame Bovary*

Deux critiques, à vingt-sept ans d'écart, ne placent pas au même endroit l'origine du naturalisme qui passe dans le roman de 1867. Zola, lui, avait salué l'un des deux livres dès 1865 et rapprochait ses héroïnes des deux.

LE 1er août 1896, dans la *Revue des revues*, Rémy de Gourmont écrit que tout le naturalisme, en sa partie populaire, vient de *Germinie Lacerteux*, le roman des frères Goncourt (p. 209). Tereza Raatzová cite la formule en 2012, dans son mémoire de l'université Charles, en tête des analogies qu'elle établit entre ce livre et *Thérèse Raquin*. Elle prolonge un article de Zola lui-même : paru en janvier 1865, le roman des Goncourt reçoit le 23 du mois, dans *Le Salut public* de Lyon, un article d'admiration que Zola reprendra dans *Mes haines* en 1866.

En 1923, dans *Le Naturalisme français, 1870-1895* (Armand Colin), Pierre Martino donne à *Madame Bovary* un statut à deux degrés. Le mémoire le cite d'abord pour dire que le chef-d'œuvre de Flaubert pourrait éventuellement être considéré comme naturaliste (p. 13), puis, à la page 14, pour la formule qui en fait la bible du réalisme et du naturalisme. Les deux jugements, celui de Gourmont et celui de Martino, ne portent pas sur le même objet, l'un sur la part populaire du mouvement, l'autre sur le mouvement tout entier, et chacun a sa pièce. Pour Gourmont, c'est l'article de Zola sur *Germinie Lacerteux*, où il proclame dès le début l'adhésion de tout son être, de ses sens et de son intelligence. Pour Martino, c'est la place de Flaubert dans l'histoire du genre ; le mémoire rappelle en note que *Madame Bovary* procède d'un fait divers, l'affaire des époux Delamare (Mitterand, Nathan, 1986, p. 430).

Zola, lui, ne choisit pas. D'après Mitterand (*Les racines d'une œuvre*, Textuel, 2002, p. 218-219), que le mémoire cite à la page 14 sans donner le document d'origine, il rapproche ses héroïnes de *Thérèse Raquin* et de *Madeleine Férat* d'Emma Bovary et de *Germinie Lacerteux* à la fois, et les croit peut-être plus exceptionnelles encore.

Raatzová ne tranche pas par un vote : elle compare. Dans la section 4.1 de son quatrième chapitre, de la page 23 à la page 30, soit huit pages, elle développe elle-même les analogies entre le roman des Goncourt et celui de Zola, sans les attribuer à un autre critique. Elle précise en note que Zola se serait inspiré des titres de *Germinie Lacerteux* et de *Madame Bovary*.

Une troisième voix déplace la question. Ana Krakowski, en 1974, relève des traces romantiques dans *Madeleine Férat* tout en y voyant déjà la transition vers le roman scientifique : le naturalisme de ces premiers romans est un passage, non un point d'arrivée.

L'objection la plus forte vient de Zola, tel que Mitterand le rapporte : il range les deux livres dans la même comparaison, ce qui retire à l'opposition de Gourmont et de Martino une partie de son sens. Le mémoire établit que Zola a écrit sur *Germinie Lacerteux* en 1865 ; il avance que le roman de 1867 en tire ses analogies ; il laisse ouverte la part de *Madame Bovary*. Selon la filiation retenue, *Thérèse Raquin* prolonge le livre que Zola a salué en 1865 ou celui dont il rapproche, avec l'autre, ses héroïnes.

› « Parcours thématique · Thérèse Raquin » : la page qui rassemble les axes de lecture du roman.
dossiers/zola/parcours/parcours-thematique

› « Sources et limites · Thérèse Raquin » : la page des sources du dossier et de leurs limites.
dossiers/zola/sources/



Le 1er août 1896, dans la Revue des revues, Gourmont fait venir le naturalisme populaire de Germinie Lacerteux.

DEUX JUGEMENTS RENDUS LONGTEMPS APRÈS LE ROMAN

GOURMONT écrit en 1896, vingt-neuf ans après le roman, Martino en 1923, cinquante-six ans après : ni l'un ni l'autre n'est un témoin de 1867. Aucune des sources ouvertes ne dit si Gourmont rangeait *Thérèse Raquin* dans la partie populaire du naturalisme qu'il évoque, ni si Martino parlait du roman à propos de *Madame Bovary*. Des deux textes, les sources ouvertes ne reproduisent que les phrases citées par le mémoire, sans ce qui les précède ni ce qui les suit. L'article de Zola de 1865 est une admiration, non un exposé de méthode, et le propos de Zola sur ses héroïnes n'est connu, dans les sources ouvertes, que par Mitterand : le mémoire n'en donne pas le document d'origine, et aucune autre source ouverte ne l'identifie. Aucune ne date non plus la lecture que Zola a faite de Flaubert. Martino n'est cité, dans ce que rapportent les sources ouvertes, que pour deux phrases, aux pages 13 et 14. Le mémoire est un travail de master, soutenu à Prague : aucun travail ouvert ne reprend ses rapprochements pour les confirmer ou les contester. Il compare enfin deux romans par leurs analogies sans les compter : personne n'a dénombré les emprunts du roman à chacun des deux livres, et la question de la prééminence reste affaire de jugement.

› « Thérèse Raquin · Émile Zola » : la page d'entrée du dossier du roman. zola_anatomie-des-passions



À Lyon, Le Salut public du 23 janvier 1865 publie l'article de Zola sur Germinie Lacerteux.



Zola avait salué Germinie Lacerteux dès 1865 et rapprochait ses héroïnes des deux livres.

SUR LE SITE

› « Parcours thématique · Thérèse Raquin » : la page qui rassemble les axes de lecture du roman.
dossiers/zola/parcours/parcours-thematique

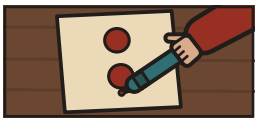
› « Sources et limites · Thérèse Raquin » : la page des sources du dossier et de leurs limites.
dossiers/zola/sources/

› « Thérèse Raquin · Émile Zola » : la page d'entrée du dossier du roman.
zola_anatomie-des-passions

LES REPÈRES

Ressource Éduscol de 2019, écrite pour les professeurs.

Trois gestes de réécriture, à la page 4.



Deuxième geste : deux points au feutre à la place d'« en effet », deux mots gagnés sur la phrase.

Un terme globalisant pour une énumération.

Deux points à la place d'« en effet ».

Un groupe prépositionnel pour une subordonnée.

Aucun gain de mots chiffré par la ressource.

Exemple de la rédaction

vingt-sept mots, puis quatorze.

Page 5

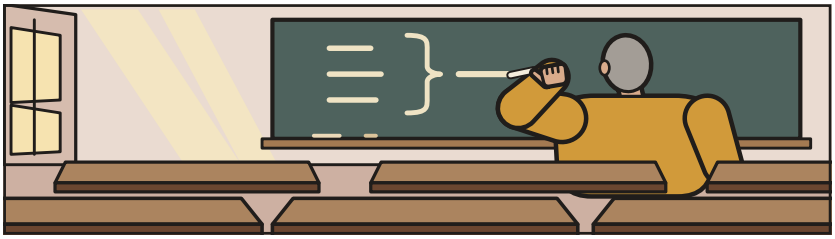
comparer deux résumés.

› *« Compter les mots · le point le plus facile de l'épreuve, et celui qui se perd le plus » : ce qu'est un mot au sens officiel, le comptage fait mot après mot, et ce qu'on répare quand la mesure sort des bornes.*
la-contraction-de-texte/compter-les-mots/

LE FAIT

Dans sa ressource de 2019, Éduscol propose trois manières de gagner des mots sans perdre le fil

Réduire un texte au quart oblige à choisir ce qu'on retire, puis à réécrire ce qui reste. Éduscol a décrit, à l'intention des professeurs, les gestes de réécriture qui font gagner des mots.



Premier geste de la ressource de 2019 : remplacer une énumération par un terme globalisant, trois traits réduits à un seul.

En 2019, Éduscol publie « La contraction de texte », une ressource destinée aux professeurs de seconde générale et technologique et de première technologique. Elle cite la note de service n° 2019-042 du 18 avril 2019 et les Bulletins officiels n° 17 du 25 avril 2019 et spécial n° 1 du 22 janvier 2019. Sa page 4 réunit « Quelques exemples d'activités ».

Ce que contient la ressource. Le document s'ouvre sur la « Définition de l'exercice », puis sur sa « Présentation » : compétences attendues, difficultés. Viennent « Les étapes du travail » : la première, « consacrée à la lecture et à la compréhension du texte » ; la deuxième, qui « permet de passer à l'écriture » et reste « toujours au brouillon » ; la troisième, « celle de la réécriture ». À la page 4, « Comment compter les mots ? » suit les exemples d'activités.

Un exemple, avant et après. Deux phrases de la rédaction, comptées mot à mot, sans élision ni mot composé. Avant : « Les romans, les essais et les recueils de poèmes se vendent moins. En effet, les lecteurs renoncent à acheter parce que les prix sont devenus trop élevés. » Vingt-sept mots. Après : « Les livres se vendent moins : les lecteurs renoncent à acheter, faute de prix abordables. » Quatorze mots, soit treize de moins.

L'énumération de neuf mots a cédé la place à deux, « Les livres ». « En effet » a disparu derrière deux points. La subordonnée de huit mots est devenue un groupe de quatre. Le plus gros gain, sept mots, vient de l'énumération ; le plus petit, deux mots, du lien logique. Il reste un peu plus de la moitié des mots de départ. Le fait reste en tête, la cause le suit, et aucun jugement n'a été ajouté : les deux phrases disent la même chose dans le même ordre. Elles sont écrites pour l'exemple et n'appartiennent à aucun sujet.

LA LIMITE

On peut dire que la ressource nomme ces gestes et les range parmi les exemples d'activités proposés aux professeurs. **On ne peut pas dire** qu'elle en chiffre un seul : aucun nombre de mots gagné, aucun texte donné avec sa contraction, ni grille ni barème. Elle ne dit pas non plus dans quel ordre les appliquer.

Autre limite, de date. La ressource est de 2019, bien avant la version consolidée de mars 2024 ; elle fixe elle-même une longueur de texte et des nombres de mots, qui sont ceux de 2019. Les gestes gardent leur sens : ils portent sur les mots et sur les phrases, non sur un nombre. Ce qui vaut à l'épreuve se lit dans la note de service en vigueur : cette ressource n'en tient pas lieu.

› *« La contraction de texte : méthode et pièges à éviter » : les chiffres de l'épreuve et leur source, puis cinq fautes dans l'ordre de gravité.* methode/la-contraction-de-texte
› *« La méthode, en trois gestes » : la page déplie les trois gestes de la contraction, dans l'ordre où le candidat les fera.* la-contraction-de-texte/la-methode/
› *« Le même passage, avant et après » : le texte de départ en entier, la version réduite et l'inventaire de ce qui a disparu.* la-contraction-de-texte/avant-apres/

› *« La contraction de texte : méthode et pièges à éviter » : les chiffres de l'épreuve et leur source.*
methode/la-contraction-de-texte

LES TROIS GESTES, MOT POUR MOT

Les exercices proposés portent d'abord sur le lexique. Premier geste : « substituer à une énumération un terme globalisant » et « travailler sur l'hyponymie et sur l'hyperonymie », autrement dit passer du mot précis au mot général et retour (l'hyperonyme est le plus général, « fleur » pour « rose »). Deuxième geste : « remplacer un lien logique par un autre, plus concis, ou par un élément de ponctuation », avec le cas du « double point qui peut se substituer à "en effet" ». Troisième geste, de syntaxe : « gagner en concision, en transformant une proposition subordonnée en un groupe prépositionnel ». La page y ajoute « trouver le synonyme le plus approprié ». Lecture de la rédaction : deux gestes jouent dans la phrase, un entre deux.

Le conseil aux professeurs. À la page 5, la ressource suggère aux professeurs de demander à l'élève « de comparer deux résumés » et « un travail d'analyse du brouillon ». L'un compare, l'autre lit le brouillon.

› *« La méthode, en trois gestes » : chaque geste avec ce qu'il évite et le temps qu'il faut lui réserver.* la-contraction-de-texte/la-methode/
› *« Une contraction, du début à la fin » : un texte de soixante-dix-huit mots travaillé du début à la fin.* methode/la-contraction-pas-a-pas

LE FAIT

Trop loin du texte, trop près du texte : Éduscol range les deux écarts dans la même liste

Neuf difficultés, trois familles : la liste que la ressource de 2019 dresse à l'intention des professeurs commence par la lecture du texte et finit par la manière de le reformuler.

LA LIMITE

On peut dire que la ressource nomme neuf difficultés, cinq compétences et l'obligation de suivre l'ordre du texte. **On ne peut pas dire** laquelle coûte le plus : la liste n'est pas classée par gravité, elle ne donne ni grille ni barème, ni fréquence relevée dans les copies. Elle n'explique pas non plus comment un correcteur mesure la distance ou la proximité.

Dernière réserve : le document s'adresse aux professeurs et date de 2019. Il décrit l'exercice tel que la note de 2019 le définissait. La liste vaut comme description de ce qu'on regarde dans une copie, non comme règle de notation. Le décompte des familles et le classement des cinq compétences sont de la rédaction, non de la ressource.

› *« La contraction de texte : méthode et pièges à éviter » : cinq fautes dans l'ordre de gravité.* methode/la-contraction-de-texte



Deux écarts contraires dans la même liste : trop loin du texte source, trop près du texte source.

Sous l'intertitre « Difficultés auxquelles il convient de prêter attention » (page 2), la ressource de 2019 dresse neuf entrées, rangées en trois familles : la compréhension, la restitution des idées et la formulation. La dernière contient deux écarts contraires. Chacune tient en une courte formule, sans exemple de copie.

La liste, famille par famille. Les familles suivent le trajet de l'exercice, de la lecture à l'écriture.

Compréhension : « le contresens, portant sur l'ensemble du texte ou sur tel ou tel mouvement de l'argumentation » ; « les approximations dues à une mauvaise appréhension des enchaînements logiques ».

Restitution des idées : « l'absence de certaines idées clés » ; « les distorsions par rapport à la composition, à la progression logique du propos ».

Formulation : « la substitution de l'analyse ou du commentaire à la contraction » ; « les fautes d'orthographe, de syntaxe, de morphologie, les erreurs sur le sens des mots » ; « une distance trop grande par rapport au texte source » ; « une trop grande proximité avec le texte source » ; « tentatives de traduction terme à terme ».

La formulation compte à elle seule cinq des neuf entrées, la compréhension et la restitution deux chacune : décompte de la rédaction. C'est la plus hétérogène : l'orthographe y côtoie l'analyse substituée et l'écart au texte.

Deux écarts contraires. Deux entrées de la formulation tirent en sens inverse : l'une reproche l'éloignement du texte de départ, l'autre le contact trop étroit avec lui. La ressource les range dans la même colonne et ne place entre elles aucun point d'équilibre : elle ne dit pas où s'arrête la distance admise, ni où commence la proximité excessive. Une troisième entrée, la traduction « terme à terme », semble relever du second bord, sans que le texte l'affirme. L'exercice se tient entre les deux, et la ressource laisse au lecteur le soin de les situer.

› *« Réduire un texte au quart sans lui faire dire autre chose » : l'exercice depuis le début, de la lecture du texte à la copie rendue.* la-contraction-de-texte/l-essentiel/

LES COMPÉTENCES ATTENDUES

La même page énumère ce que l'exercice demande : « La contraction de texte est un exercice qui demande au candidat des compétences de lecture, d'analyse et d'écriture ». Elle enchaîne sur « Il doit en effet être capable : ». Cinq verbes suivent. Saisir « l'unité et le mouvement d'ensemble de la démarche argumentative de l'auteur » ; distinguer « les arguments qui portent le sens » ; repérer « les différentes articulations de l'argumentation » ; restituer « l'essentiel du propos le plus fidèlement possible » ; s'affranchir « des expressions du texte ». Les trois premiers touchent à la lecture, les deux derniers à l'écriture : classement de la rédaction. Restituer l'essentiel répond à l'« absence de certaines idées clés » de la liste.

Le conseil de fin. À la page 5, parmi ses conseils aux professeurs, la ressource retient l'évaluation de « sa capacité à dégager la structure argumentative du texte initial ». Ce conseil touche à la lecture.

› *« Réduire un texte au quart sans lui faire dire autre chose » : l'exercice depuis le début, avec les tournures à éviter et le jour de l'épreuve.* la-contraction-de-texte/l-essentiel/

› *« Une contraction, du début à la fin » : un texte court travaillé du début à la fin.* methode/la-contraction-pas-a-pas

LES REPÈRES

Neuf difficultés, trois familles, page 2.

Une distance trop grande, une proximité trop grande.



Réduire un texte au quart oblige à choisir ce qu'on retire : un crayon neuf, un crayon taillé jusqu'à rester très court.

Cinq compétences, de la lecture à l'écriture.

L'ordre du texte de départ est suivi.

Ni grille ni barème dans la ressource.

Revenir au texte de temps à autre.

› *« Une contraction, du début à la fin » : un texte de soixante-dix-huit mots travaillé du début à la fin.* methode/la-contraction-pas-a-pas

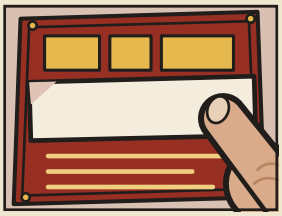
ORDRE ET CONTRÔLE

À la page 3, la ressource écrit : « Il est essentiel de suivre l'ordre du texte-source et d'y revenir de temps à autre », et la première phase doit permettre « que l'élève n'ait pas à se reporter sans cesse à la lettre du texte ». À la page 4, la réécriture vérifie que « toutes les idées majeures sont restituées dans l'ordre » et que le résumé est fidèle à « l'énonciation et au ton employé par l'auteur ». Un total trop court y est lu comme un signe : « il est fort probable qu'une idée a été oubliée ».

› *« La contraction de texte : méthode et pièges à éviter » : les chiffres de l'épreuve et leur source, puis cinq fautes dans l'ordre de gravité.* methode/la-contraction-de-texte

ÉDITORIAL

Qui a vu la faute, et que reste-t-il d'elle ?



Une bande de papier blanc recouvre le jour fautif : elle prouve que quelqu'un a lu avec soin, sans montrer qui.

Sur la porte d'une salle des fêtes, l'affiche de la soirée du quartier annonce un jour qui n'est pas le bon. Pendant trois jours, des dizaines de passants la lisent sans rien dire. Un enfant, en rentrant de l'école, s'arrête devant, compte sur ses doigts et le dit à sa mère. Le lendemain, une bande de papier blanc recouvre le jour fautif, et le bon est écrit au feutre, d'une main plus grosse que celle de l'imprimeur.

La correction fait voir ce que l'affiche cachait : l'endroit exact de la faute. La bande blanche saute aux yeux plus que n'importe quelle lettre imprimée ; elle prouve que quelqu'un a lu avec soin, et elle montre deux mains sur le même papier, celle qui a composé et celle qui a rectifié.

Elle cache autant qu'elle montre. On ignore combien de passants ont noté le mauvais jour dans leur agenda, et ce que la bande recouvre. Surtout, celui qui a vu la faute n'apparaît nulle part : le papier garde la trace de l'erreur et de sa réparation, pas du regard qui les a séparées.

Ce qu'on en retient tient en deux questions. Qui a commis la faute intéresse peu : un texte copié trop vite suffit à l'expliquer. Qui l'a vue, à quel moment, et pourquoi il a fallu trois jours pour que quelqu'un le dise, apprend davantage.

À LIRE · SUR LE SITE

Une page métier de l'Onisep sur celui dont le travail est de voir la faute avant les autres

Le point de départ. La page « Correcteur / Correctrice » de l'Onisep s'ouvre sur une accroche : « L'esprit en alerte, l'œil acéré, le correcteur ou la correctrice traque les fautes de toute nature ». Elle décrit un « Pro du "contrôle qualité" des textes », souvent l'« ultime rempart » avant la publication, pour un livre imprimé comme pour un contenu en ligne.



Le correcteur est l'ultime rempart avant la publication, pour un livre imprimé comme pour un contenu en ligne.

Ce que le correcteur vérifie. L'orthographe, la grammaire, la typographie et la syntaxe, puis le sens : « Il ou elle vérifie aussi le sens et la cohérence du texte. » Dans la presse ou la communication d'entreprise, le travail se limite souvent à l'orthographe et à la typographie ; pour un texte littéraire ou juridique, il peut demander des recherches et des suggestions. La plupart des correcteurs sont indépendants et travaillent à domicile pour plusieurs clients, avec des délais courts.

› *« Comment relire sa copie en dix minutes » : la page range les accords des participes passés et les pluriels d'auteurs parmi ses points de contrôle.* methode/relire-sa-copie/

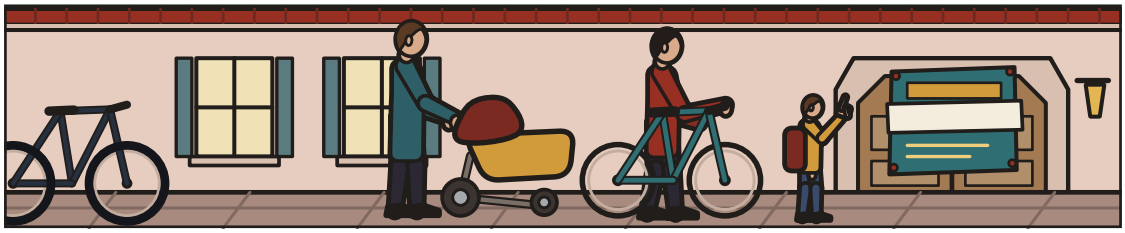
AVANT, PENDANT, APRÈS

Avant de lire. Se demander à quel moment, dans la vie d'un texte, la faute devient visible, et pour qui.

Pendant. Relever ce que la page range sous « repérer » et ce qu'elle range sous « corriger ».

Après. Dire en une phrase qui, dans l'histoire de l'affiche, a vu la faute, et ce que le papier en a gardé.

L'HUMEUR



Sur la porte d'une salle des fêtes, une bande de papier blanc couvre le jour fautif : des passants s'arrêtent devant l'affiche.

L'affiche corrigée porte une bande blanche à la place du jour faux. Le quartier n'a retenu ni l'ancien jour ni le nouveau : il parle de la soirée du papier collé.

› *« Comment relire sa copie en dix minutes » : une page de méthode pour relire une copie avant de la rendre.* methode/relire-sa-copie/

SOURCES

Pages ouvertes : Éduscol (note consolidée de 2024, ressource de 2019), Bulletin officiel spécial n° 4 du 17 septembre 2026, Onisep (« Correcteur / Correctrice »), Brut, et deux pages du site. Dates, nombres et citations viennent d'elles.

› *« Comment relire sa copie en dix minutes » : page du site citée à côté des textes officiels.* methode/relire-sa-copie/

LIMITES

① La page de l'Onisep ne porte pas de date de mise à jour. ② La page de Brut n'affiche pas la durée de la vidéo et ne dit pas qui a repéré la faute. ③ La vidéo date de 2023 : elle ne dit rien des sessions suivantes ni de la façon dont la correction est parvenue aux candidats. ④ Dates, noms et citations sont ceux que ces pages affichent, sans ajout de la rédaction.

› *« La méthode, exercice par exercice » : les exercices écrits et oraux du bac de français, chacun avec sa page de méthode.* methode/

À L'ÉCRAN



« Lien » ou « lieu » ? Une faute au bac de français. **Brut · 16 juin 2023.** Une lettre de trop, puis une correction « après 1h30 d'examen ».

Brut, 16 juin 2023 : une correction tombe « après 1h30 d'examen ». La source ne dit pas qui l'a portée aux candidats.

› *« La méthode, exercice par exercice » : la liste des exercices du bac de français, dont ceux de l'écrit.* methode/

PUBLICATION. Patrick Levieux · direction de la publication et responsabilité éditoriale · © 2026.
NUMÉRO. N° 9 · 6 novembre 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

› *« Comment ce journal est fait » : le format, le plan des pages, les brèves, les dessins et le courrier.* infos/comment-cette-lettre-est-faite/