LE SITE SUR VOTRE TÉLÉPHONE

L'HEBDOMADAIRE
du Bac par le français
Vérifie tout, invente le reste.
N° 10 · vendredi 13 novembre 2026 · 13 œuvres

INFOS

Deux écrits en deux jours, en juin
page 51

NOTRE ENQUÊTE · NATHALIE SARRAUTE, *POUR UN OUI OU POUR UN NON*

2036 : quels papiers de Sarraute attendent encore ?

Treize œuvres sont lues dans ces pages, pour les élèves, pour les parents et pour qui veut aller plus loin. En tête, une date, 2036, que deux textes donnent pour deux portées.



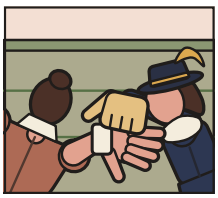
Dans un magasin de conservation, une archiviste tire une boîte grise vers son chariot.

En 1996, Nathalie Sarraute donne à la Bibliothèque nationale de France ses manuscrits, 54 années d'agendas et 32 boîtes de correspondance (cote NAF 28088). En octobre 2019, la BnF écrit que « seuls les derniers états manuscrits de ses œuvres sont actuellement consultables » et que l'ensemble des brouillons « ne sera accessible qu'en 2036 ». Un mois plus tard, *Livres Hebdo* écrit que les archives « ne seront consultables qu'en 2036 », sans distinguer. Aucun des deux textes ne dit si un manuscrit de *Pour un oui ou pour un non* est déjà ouvert.

› page 2

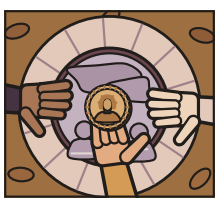
Lettres d'une Péruvienne
Pourquoi Zilia reproche-t-elle à Déterville de se taire ?
› page 38

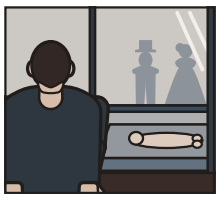




Le Menteur
Clarice trébuche-t-elle vraiment, ou tombe-t-elle exprès ?
› page 42

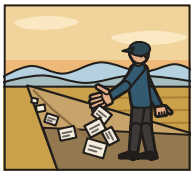
On ne badine pas avec l'amour
L'amour de Perdican « n'est pas même une monnaie » : pourquoi ?
› page 46





Thérèse Raquin, voie technologique
Pourquoi Laurent passe-t-il chaque matin par la Morgue ?
› page 52

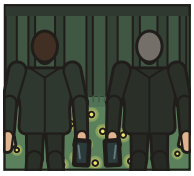
AU SOMMAIRE



Cahier de Douai
Pourquoi Rimbaud se compare-t-il au Petit-Poucet ?
› page 6

La Rage de l'expression
Pourquoi Ponge range-t-il le calembour à côté du télescope ?
› page 10





Mes forêts
Que reproche Dorion aux écrans ?
› page 14

Le Chevalier de la charrette
Pourquoi Lancelot tue-t-il un chevalier qui demande merci ?
› page 18

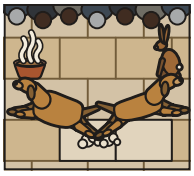




Pot-Bouille
Pourquoi Octave porte-t-il la petite voiture de Marie Pichon ?
› page 22

Pluie et vent sur Télumée Miracle
Pourquoi Xango est-il à l'origine de la lignée ?
› page 26





Discours de la servitude volontaire
Pourquoi La Boétie raconte-t-il l'histoire des deux chiens frères ?
› page 30

Entretiens sur la pluralité des mondes
Pourquoi Fontenelle compare-t-il la Terre à un navire ?
› 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

MÉTHODE

Nomme les personnages comme le texte

écris H. 1 et H. 2, avec le point et l'espace, jamais Pierre ni Paul. La pièce n'a ni prénoms ni décor : respecte-le, le jury le verra.

Garde les points de suspension

recopie-les dans la citation, ils notent le souffle. « Tu me fais languir… » finit sur trois points qui laissent l'idée en l'air. Si tu coupes, signale-le par […] et garde le sens.

Cite deux répliques qui se répondent

H. 2 répond deux fois par une question, « Mais rien… Pourquoi ? » puis « Mais que veux-tu qu'il y ait ? ». Deux citations brèves valent mieux qu'une paraphrase et prouvent l'esquive.



La main de H. 2 pousse le battant et laisse passer une bande de lumière sur le seuil.

Prouve le registre familier

« Tu es dingue. » Cette phrase de H. 2 montre que Sarraute écrit la langue de tous les jours. Cite-la, à l'oral surtout, pour donner un exemple vivant.

Sers-toi de la grammaire

après « vouloir que », le verbe se met au subjonctif : « Alors… que veux-tu que je te dise ! » Une phrase, une règle, un exemple : la réponse à la question de grammaire.

Ne confonds pas H. 1 et H. 2

« Qu'est-ce que tu as contre moi ? » est de H. 1, qui vient demander. H. 2 reçoit. Écris qui parle avant de citer : une réplique mal attribuée coûte cher.

Entraîne-toi sur le site

huit leçons de grammaire sont tirées de la pièce, de la négation à la relative. Une par jour suffit, sans attendre la veille de l'oral.

› *« La méthode de dissertation » : la page de méthode de la pièce.*
dossiers/sarraute/dissertations/methode-dissertation

L'ESSENTIEL

Comment citer une didascalie quand elle ne fait que six mots, comme celle qui ramène les voisins ?

Aucun personnage ne prononce cette ligne, et pourtant elle change la pièce : voici comment la citer sans la prendre pour une réplique, et ce que tu peux en écrire.



H. 2 quitte la pièce, la main sur la poignée. H. 1 attend seul, face à la porte fermée. H. 2 revient avec un couple, H. 1 se retourne.

AU milieu de la pièce, H. 2 sort, puis il revient avec un couple de voisins, H. 3 et F. Sarraute l'écrit en six mots : « Sort et revient avec un couple. » (didascalie du milieu de la pièce)

Une didascalie est une indication de mise en scène : elle n'est dite par personne. Tu peux la citer, mais pas comme une réplique. Écris « la didascalie précise que » ou « Sarraute indique que », jamais « H. 2 dit que ».

Regarde ce que contiennent les six mots. Un départ, un retour, un couple : trois informations, et toute une action. Regarde aussi ce qui manque : la citation ne porte aucun nom. C'est à toi d'écrire « H. 2 sort, H. 2 revient », sans quoi ton lecteur ne sait pas qui bouge. Elle ne dit pas non plus pourquoi il sort, ni qui sont ces gens, ni ce qu'ils vont faire. Ces réponses sont dans les répliques voisines : celles d'avant, où H. 2 vient d'adopter un mot qu'on lui a soufflé, et celles d'après, où les voisins hésitent. N'invente rien qui ne s'y trouve pas.

Retiens l'idée utile en copie : cette ligne fait passer la pièce de deux personnages à quatre. Jusque-là, H. 1 et H. 2 se parlaient seuls : deux voix, aucun public. Avec les voisins, leur querelle quitte l'intimité et se joue devant des gens du dehors.

Évite le contresens classique : écrire que les voisins « arrivent par hasard » ou « débarquent ». La didascalie dit le contraire : H. 2 sort et les ramène lui-même. Il les a voulus. C'est une preuve précieuse quand le sujet porte sur l'action : dans une pièce où l'on parle beaucoup, un corps qui sort et qui revient agit autant qu'une phrase.

Pour l'écrire proprement : cite la ligne entière entre guillemets, dis qui agit, puis dis ce qu'elle change. Une citation, un sujet, une conséquence : trois gestes, et ton paragraphe est solide. Exemple de départ : la didascalie indique que H. 2 sort puis revient avec un couple, parce qu'il cherche un avis extérieur.

› *« Les questions de la pièce » (la banque de questions) répond en quelques lignes à « Comment les voisins entrent-ils dans la pièce ? »* dossiers/sarraute/banque/banque-de-questions

LA PHRASE À RETENIR

H. 1 prononce cette phrase dès les premières répliques, pour dire qu'il ne trouve aucune raison à l'éloignement de son ami.

« il n'y a jamais rien eu entre nous… rien dont je me souvienne… » (ouverture de la pièce)

Regarde la fin : « dont je me souvienne ». H. 1 limite son affirmation à sa mémoire : il ne garantit pas qu'il n'y ait rien, seulement qu'il n'a rien retenu. La réplique suivante le confirme : H. 2 répond qu'il y a, lui, des choses qu'il n'oublie pas. Regarde aussi « jamais rien » : une négation qui ferme tout, et qui sonne comme une défense. Le nom utile en copie : la négation totale. Cite cette phrase pour ouvrir ton commentaire : la pièce commence sans aucun fait, sur un souvenir absent, et c'est déjà toute la dispute.

› *« Le pont de la dispute » range cette phrase sous le titre « La faille ».*
dossiers/sarraute/oral/

LE SAVIEZ-VOUS ?

« Copain » : un mot d'ami qui a commencé par vexer

LA mère de H. 2 disait de H. 1 que c'était « un vrai copain » : le mot n'a pas toujours été aimable.

H. 2 rapporte ce que sa mère disait de H. 1 : « c'est un vrai copain » (ouverture de la pièce).

D'après le *Trésor de la langue française*, la première attestation date de 1708, sous la forme « copin » : le mot désigne alors un grand homme sot et niais. Le sens de camarade est attesté en 1838, et Balzac écrit encore « copin » en 1843, dans *Illusions perdues*. Le mot vient de l'ancien français *compain*, « compagnon ». En 1935, l'Académie le définit : « Compagnon, camarade d'école ou de travail. Il est familier. » La neuvième édition ajoute « Un bon, un vieux copain ». Retiens ce que le détail change : la mère n'a pas dit « un ami », elle a dit un mot familier de camaraderie. Le compliment est chaleureux, mais il est de plain-pied.

› *« La visite, et la question qui ne trouve rien » : l'explication du premier passage, où la mère de H. 2 est citée : « un vrai copain ».*
dossiers/sarraute/commentaires/texte-1

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

Mon enfant lit une pièce où deux amis se brouillent pour presque rien : que raconte-t-elle, au juste ?

Deux amis, une petite phrase mal digérée, deux voisins appelés à la rescousse : voici l'histoire.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

Pour montrer qu'il n'est pas le premier dans son cas, H. 2 dresse une liste de gens qui se brouillent sans raison apparente :

« entre parents et enfants, entre frères et sœurs, entre époux, entre amis... » (début de la pièce)

Quatre liens, et pas un d'épargné. Les parents et les enfants figurent en tête de la liste, avant les amis. La phrase dit que cette blessure minuscule se rencontre partout, jusque dans les familles. À l'écrit comme à l'oral, elle sert de preuve en une ligne : la pièce ne parle pas seulement de deux hommes, elle parle de tout le monde. La liste est facile à retenir : quatre fois « entre ». Elle se ressort ce soir à table, sans avoir lu le livre, et elle fait toujours son petit effet.

› *« Du suspens au tribunal du bon sens » donne ce passage en entier.* dossiers/sarraute/commentaires/texte-6



H. 1 se penche et pose sa question. Ils sont quatre : H. 2 parle, les voisins écoutent. Les voisins partis, chacun reste de son côté.

Au début, ils sont deux. La pièce les appelle H. 1 et H. 2, sans prénom, sans métier, sans adresse. Le décor, on l'oublie : la pièce n'en demande pas, la conversation suffit. H. 1 rend visite à son vieil ami H. 2. Il a une inquiétude : l'autre ne donne plus de nouvelles, et c'est toujours lui qui appelle. Alors il se lance, un peu gêné : « je sens qu'il y a quelque chose » (ouverture de la pièce). Il veut savoir ce que l'autre a contre lui.

H. 2 répond qu'il n'a rien. Et c'est la difficulté : il n'y a, en effet, aucun grand événement à raconter. À force de questions, H. 2 finit pourtant par lâcher que tout vient d'une petite phrase de H. 1, prononcée un jour où il lui annonçait une réussite : un « c'est bien » dit avec une façon de traîner sur le mot et de s'arrêter avant d'ajouter « ça ». H. 1 n'y voyait rien de mal. H. 2 y a entendu quelqu'un qui le regarde de haut.

Ils sont alors quatre. Pour savoir si l'on peut vraiment se fâcher pour si peu, H. 2 sort et revient avec un couple de voisins, H. 3 et F. Il les juge pleins de bon sens. Les deux amis espèrent qu'un regard extérieur pourra aider. Les voisins écoutent, trouvent la réaction excessive, hésitent, puis s'en vont, un peu dépassés. On sourit souvent, du sourire de celui qui reconnaît une scène de cuisine.

Ils sont de nouveau deux. Les amis restent seuls avec ce qui vient d'être dit, chacun avec sa version, et la pièce ne tranche pas : ni réconciliation, ni rupture. Le titre dit le reste : dans les dernières répliques, le « oui » et le « non » du titre reviennent à la lettre.

Un mot sur le livre. C'est une pièce brève, presque tout en dialogue, qui se lit d'une traite. Elle ne demande ni connaissances ni dictionnaire. Elle demande seulement d'avoir déjà, un jour, répondu « rien » à quelqu'un qui n'y croyait pas. À la dernière page, on a envie de rappeler quelqu'un.

› *« Pour un oui ou pour un non en trois minutes » raconte la pièce en huit étapes courtes.* dossiers/sarraute/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

UNE REMARQUE POUR LA MAISON

Lire le début à deux voix

Un seul conseil, sans avoir lu la pièce : lisez le début à voix haute, à deux. Vous prenez H. 1, l'ami qui vient poser des questions. Votre enfant prend H. 2, celui qui répond que ce n'est rien : « Mais rien... Pourquoi ? » (ouverture de la pièce)

Le début tient en douze répliques, que le site donne en entier avec leur explication. Lisez-les tranquillement, sans jouer la comédie. Arrêtez-vous à la dernière, quand H. 2 hausse les épaules.

Ne cherchez pas à dire qui a raison : la pièce ne le dit pas. Demandez seulement à votre enfant ce qu'il aurait répondu à la place de H. 2. Cinq minutes suffisent, pas davantage. Une scène n'a pas besoin d'être longue. Ensuite, changez de rôles : H. 2 n'est pas plus facile à jouer que H. 1. Et si le passage vous échappe, demandez-lui de dire en une phrase ce que H. 1 veut savoir.

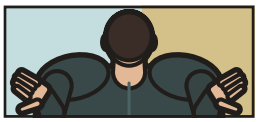
› *« La visite, et la question qui ne trouve rien » : les douze premières répliques, à lire à deux voix, avec leur explication.* dossiers/sarraute/commentaires/texte-1

REPÈRES

L'autrice
Nathalie Sarraute, 1900-1999. Elle a aussi écrit *Tropismes* (1939), *Les Fruits d'or* (1963) et *Ouvrez* (1997) : près de soixante ans entre le premier et le dernier.

La date
la pièce paraît chez Gallimard en 1982. Le livre a quarante-quatre ans, et ses querelles n'ont pas pris une ride.

Les rôles
quatre, sans prénoms ni métiers. H. 1 et H. 2 sont les deux amis ; H. 3 et F. forment le couple de voisins, qui n'entre qu'au milieu de la pièce et n'y reste pas.



À la douzième réplique, H. 2 hausse les épaules, de dos, les mains ouvertes.

Les mots qui arrêtent
« chiche », le défi des cours de récréation ; « dingue », fou en langage de tous les jours. Aucun autre mot rare.

Où la lire
le site donne dix passages commentés. Pour la pièce entière, il faut acheter ou emprunter l'édition de la collection Folio Théâtre (Gallimard), celle que le site utilise, avec la préface d'Arnaud Rykner.

Au programme
en 2026-2027, la pièce est rattachée au parcours « théâtre et dispute » du programme national d'œuvres. Autrement dit, le thème de l'année est la dispute, ce qui tombe bien.

À l'écrit
le site propose dix sujets de dissertation, pour la voie générale, et dix passages à commenter, qui préparent aussi le commentaire de la voie technologique.

› *« Sources, bornes et droits » dit quelle édition lire et ce que le site cite.* dossiers/sarraute/sources-bornes-droits

L'ENQUÊTE

Les archives de Sarraute à la BnF attendent 2036, mais pour les seuls brouillons selon la BnF elle-même

Qui peut lire quoi dans le fonds d'une écrivaine morte en 1999 ? Une bibliographie de la BnF et une chronique de Livres Hebdo donnent la même année, 2036, pour deux portées différentes.

En octobre 2019, la Bibliothèque nationale de France publie une bibliographie sélective, *Nathalie Sarraute (1900-1999)*, et y décrit le fonds de l'écrivaine. Manuscrits, agendas et correspondance sont arrivés à la BnF en 1996, par un don de l'auteure, et portent la cote NAF 28088, pour Nouvelle Acquisition Française. Le décompte est précis : 54 années d'agendas conservés, 32 boîtes de correspondance, des manuscrits qui vont de *Tropismes* (1939) à *Ouvrez* (1997). La bibliographie date aussi la fermeture : « seuls les derniers états manuscrits de ses œuvres sont actuellement consultables », et l'ensemble des brouillons ne sera accessible qu'en 2036. Elle n'enregistre aucun manuscrit propre à *Pour un oui ou pour un non*, publiée chez Gallimard en 1982.

Un mois plus tard, le 22 novembre 2019, Emmanuel Pierrat consacre au même fonds une chronique de *Livres Hebdo*, « Nathalie Sarraute… en 2036 ». Sa matière est juridique : le droit de divulgation, par lequel un auteur décide si son œuvre sera livrée au public, et sa transmission après la mort. Elle s'appuie sur un arrêt de la cour d'appel de Paris du 13 février 1981, à propos de cinq photographies. Pierrat y rapporte, d'après la biographe Ann Jefferson, que les archives confiées à la Bibliothèque nationale « ne seront consultables qu'en 2036 », et prête à Sarraute la crainte que les lecteurs ne fassent des interprétations trompeuses.

Les deux textes donnent la même année et ne disent pas la même chose. La BnF établit que les derniers états des œuvres se consultent déjà et que seuls les brouillons attendent. La chronique parle des archives dans leur ensemble. Quarante ans séparent le don de 1996 de l'échéance, et tout l'écart tient à un mot : « archives » désigne-t-il le fonds entier, agendas et lettres compris, ou les seuls brouillons ? Ni l'un ni l'autre ne détaille ce qui, des 54 années d'agendas et des 32 boîtes de lettres, se lit aujourd'hui.

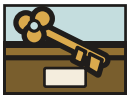
Une contre-épreuve existe, indirecte. En décembre 2023, Lydie Parisse publie dans les *Cahiers ERTA* un article, « Le théâtre de Sarraute. Une poétique du vertige », consacré au *Silence* et à *Pour un oui ou pour un non*. Aucun des dix termes cherchés dans le texte (« manuscrit », « brouillon », « archives », « fonds », « BnF », « NAF », « 2036 », « genèse », « dactylographie », « Bibliothèque nationale ») n'y figure. Les notes renvoient à l'édition de la Pléiade (2000), à un film de 1989 où Sarraute converse avec Claude Régy, à un entretien de 1995 avec Jacques Doillon et à un entretien radiophonique de 1981, cité d'après Joëlle Chambon. L'étude la plus récente sur la pièce parmi celles qui sont citées ici travaille sans archive : cela s'accorde avec une porte fermée, sans la prouver.

› « *Sources, bornes et droits* » : l'édition utilisée par le site et ce qu'il cite de la pièce.
dossiers/sarraute/sources/

› « *Texte intégral et lecture personnelle* » : la notice sur l'édition et les droits de la pièce.
dossiers/sarraute/texte/pour-un-oui-ou-pour-un-non-texte-integral



Deux boîtes côte à côte : l'une s'ouvre aux lecteurs, l'autre reste sanglée jusqu'en 2036, pour les brouillons.



Une clé posée sur une boîte fermée : les brouillons ne s'ouvriront qu'en 2036.



Dans une salle de lecture, une lectrice gantée de blanc ouvre l'une des trente-deux boîtes de correspondance du fonds.

SUR LE SITE

› « *Sources, bornes et droits* » : l'édition utilisée par le site et ce qu'il cite de la pièce.
dossiers/sarraute/sources/

› « *Texte intégral et lecture personnelle* » : la notice sur l'édition et les droits de la pièce.
dossiers/sarraute/texte/pour-un-oui-ou-pour-un-non-texte-integral

› « *Pour un oui ou pour un non* » : la page d'entrée du dossier de la pièce, avec son sommaire.
sarraute_theatre-et-dispute

CE QUE LE FONDS NE DIT PAS DE LA PIÈCE

Trois limites bornent ces comptes. La première tient aux sources : la bibliographie de la BnF résume le fonds sans le détailler, et la chronique de *Livres Hebdo* rapporte Ann Jefferson de seconde main. Aucun des deux textes n'arbitre entre « archives » et « brouillons ».

La deuxième tient à la pièce. Le fonds est décrit des manuscrits de *Tropismes* à ceux d'*Ouvrez*, mais aucune source citée ne dit si un manuscrit de *Pour un oui ou pour un non* y figure, ni quel est son nombre de feuillets, ni s'il appartient aux derniers états consultables ou aux brouillons fermés. Seul l'inventaire détaillé du fonds, que la bibliographie ne reproduit pas, pourrait le dire. La même bibliographie cite à part les lettres de Sarraute à René Micha (1959-1976), sous la cote NAF 28194.

La troisième tient aux autres dépôts. À l'université du Kent, les *Nathalie Sarraute Papers* réunissent surtout des photocopies de documents primaires et secondaires, rassemblées par Sheila Bell pour la recherche et l'enseignement, avec deux thèses et quelques notes manuscrites de Sarraute. La page de la collection, mise à jour le 6 décembre 2021, ne cite pas la pièce, et ne donne ni nombre de boîtes ni nombre de feuillets.

› « *Pour un oui ou pour un non* » : la page d'entrée du dossier de la pièce, avec son sommaire. sarraute_theatre-et-dispute

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 10 · vendredi 13 novembre 2026 · page 5

LE DOSSIER

Daté de 1690 par le TLFi, « pour un oui ou pour un non » manque encore à l'article « oui » de l'Académie en 1740

Le titre de la pièce est une locution plus ancienne qu'elle. Le TLFi la date de 1690, l'article « oui » de l'Académie l'omet en 1740, l'imprime en 1835 et la définit dans sa neuvième édition.

DANS le *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi, laboratoire ATILF), l'article « oui » ne définit pas la locution : il renvoie à l'article « non », où la locution « pour un oui ou pour un non » reçoit une première attestation datée de 1690 : « pour un ouy, ou pour un non », avec un renvoi à Furetière. Sa définition tient en quatre mots : « À n'importe quel propos ». Le même article cite Sarraute à trois reprises, toujours pour *Les Fruits d'or*, jamais pour la pièce dont la locution est le titre.

Le dictionnaire de l'Académie française n'a pas la même chronologie. Dans la troisième édition (1740), l'article « oui » ne contient aucune locution de ce genre : on y lit seulement « ni oui, ni non » et « le oui ou le non ». Dans les éditions de 1835, de 1878 et de 1935, la formule apparaît sous la forme d'un seul exemple, identique d'une édition à l'autre : « Se quereller pour un oui ou pour un non. » En 1878, elle est rangée dans l'emploi de « oui » comme nom, et n'est pas définie. En 1935, elle voisine avec des emplois de pure réponse, comme « Avez-vous fait cela ? Oui. » ou « On l'obligera de répondre par oui ou par non. » La neuvième édition, que le site de l'Académie date de 2024, la présente comme locution définie : « sans motif sérieux, à tout propos ».

Deux états du sens se font face. Le TLFi définit la locution par « À n'importe quel propos », sans juger la cause. L'Académie, de 1835 à 1935, n'en donne que l'exemple de la querelle, puis ajoute un jugement sur la cause : « sans motif sérieux ». Les deux définitions ne se contredisent pas : l'une décrit l'emploi, l'autre le juge, et seule la seconde suppose que la querelle soit futile. La huitième édition date de 1935 et la pièce paraît en 1982, quarante-sept ans plus tard : le titre de Sarraute entre dans une langue que l'Académie n'avait pas encore définie.

La réserve la plus sérieuse vient du TLFi lui-même. Si l'emploi est attesté dès 1690, l'absence de 1740 ne mesure pas l'usage : elle mesure un choix de rangement de l'Académie, qui pouvait loger la locution sous « non ». Le TLFi établit une date ; l'Académie établit cinq états de sa propre pratique ; aucun des deux ne dit quand « sans motif sérieux » est devenu le sens courant. Pour la lecture de la pièce, une chose est établie : son titre est une locution toute faite, que l'Académie range parmi les querelles sans motif sérieux. Aucun des travaux cités ne dit si Sarraute reprend ce jugement ou le conteste.

La graphie varie autant que le sens. Les sources citées en donnent quatre : « pour un ouy, ou pour un non » (1690), « pour un oui ou pour un non » (Académie), « pour un oui, pour un non » (Céline, 1936) et « Pour un oui pour un non », sans « ou », dans la notice en ligne de l'article de Parisse de 2023.

› *« Parcours thématique : Théâtre et dispute » : le parcours auquel la pièce est rattachée.*
dossiers/sarraute/parcours/parcours-thematique

› *« Le lexique » : une leçon de grammaire de la pièce sur le mot rien devenu un nom.*
dossiers/sarraute/grammaire/le-lexique/



Un lexicographe du XVIIIe siècle feuillette un in-folio : en 1740, l'article « oui » n'a pas encore la locution.

CE QUE CINQ ÉDITIONS NE DISENT PAS

CINQ des neuf éditions du dictionnaire de l'Académie sont citées ici : la troisième, la sixième, la septième, la huitième et la neuvième. Les quatrième et cinquième, entre 1740 et 1835, restent à examiner : la locution peut y figurer, et l'intervalle de quatre-vingt-quinze ans demeure ouvert.

Seul l'article « oui » est rapporté. Le TLFi range la locution sous « non » : les articles « non » de l'Académie, de 1740 à 1935, peuvent la contenir, et l'omission relevée en 1740 ne vaut que pour « oui ». L'attestation de 1690 est celle du TLFi, qui renvoie à Furetière sans citer l'article : on ignore si Furetière donne un sens ou seulement une suite de mots. Aucune source citée ne date le sens « sans motif sérieux », ni ne dit si Sarraute a choisi la locution pour ce qu'en disent les dictionnaires.

Enfin, le silence du TLFi sur la pièce est un fait d'article : trois citations de Sarraute dans « non », aucune de la pièce, et rien ne permet de dire s'il s'agit d'un choix ou d'un hasard de dépouillement. Deux dates restent flottantes : l'article du TLFi n'est pas daté, et l'année de l'entrée « oui » de la neuvième édition ne repose que sur l'indication du site, 2024.

› *« Le cours · Pour un oui ou pour un non » : le cours donne le sens de la locution, « pour un motif futile », et la scène où la fin de la pièce la démonte.*
dossiers/sarraute/cours/



Un doigt sur la ligne, deux éditions côte à côte : l'exemple « Se quereller pour un oui ou pour un non » ne change pas.



Une plume et un encrier sur une page : le relevé de 1690, « pour un ouy, ou pour un non ».

SUR LE SITE

› *« Parcours thématique : Théâtre et dispute » : le parcours auquel la pièce est rattachée.*
dossiers/sarraute/parcours/parcours-thematique

› *« Le lexique » : une leçon de grammaire de la pièce sur le mot rien devenu un nom.*
dossiers/sarraute/grammaire/le-lexique/

› *« Le cours · Pour un oui ou pour un non » : le cours donne le sens de la locution, « pour un motif futile », et la scène où la fin de la pièce la démonte.*
dossiers/sarraute/cours/

MÉTHODE

Prends le titre au mot

« bohème » dit une vie libre, irrégulière et souvent pauvre. Ouvre ta copie là-dessus : le titre annonce déjà le manque et la liberté ensemble, dès le premier mot.

Cite l'exclamation

« Oh ! là là ! » (v. 4) est du langage parlé au milieu d'un sonnet. Sers-t'en contre l'idée d'un poète plaintif : la voix est vive, presque joyeuse.

Fais entendre le ciel

« un doux frou-frou », puis « je les écoutais » : les étoiles s'écoutent. Un seul vers suffit. Écris que le poème passe de la vue à l'ouïe.



Dans le sonnet, la culotte du garçon a un large trou : un doigt passe à travers la toile.

Dis le corps

la rosée tombe « comme un vin de vigueur ». Cite ce vers pour le plaisir physique : le garçon boit la nuit. Range-le dans une partie sur les plaisirs du corps.

Compte les vers

quatorze, en quatre, quatre, trois et trois : c'est un sonnet. Dis-le en introduction, avant d'entrer dans le détail. Le premier tercet commence au vers 9, par « Et je les écoutais ».

Note le temps des verbes

« je sentais » est à l'imparfait, comme presque tout le poème. Le garçon raconte un souvenir qui dure, pas un instant. Dis-le pour justifier le ton de souvenir.

Reste prudent

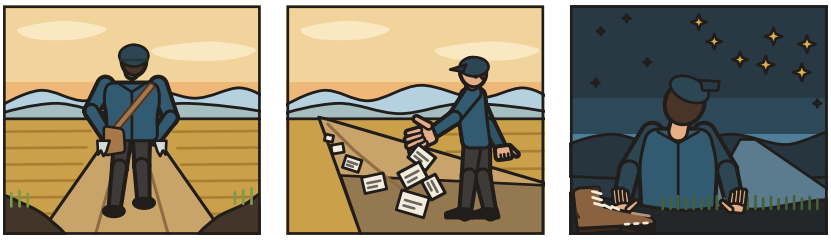
n'écris pas que Rimbaud raconte sa propre fugue. Le « je » est une voix construite, et le recueil n'est pas un journal de route. Dis plutôt « le poète » ou « le narrateur ».

› « *Commentaire et oral* » : la page de méthode du site.
dossiers/rimbaud/methode/commentaire-et-oral

L'ESSENTIEL

Pourquoi Rimbaud se compare-t-il au Petit-Poucet dans *Ma Bohème*, et que sème-t-il sur la route ?

Au vers 6, le garçon se prend pour le héros d'un conte : ce qu'il sème à la place des cailloux dit comment le sonnet est fait.



Sur la route, il marche, les poings dans ses poches. Il se retourne : des papiers tombent de sa main. La nuit, il s'assoit et regarde la Grande Ourse.

PARCE que le Petit-Poucet du conte laisse des cailloux derrière lui, et que le garçon de *Ma Bohème* laisse autre chose : « Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course / Des rimes. » (v. 6-7) À la place des cailloux, des rimes, c'est-à-dire des vers : ceux que tu étudies.

Rappelle-toi le conte de Perrault (1697). Un bûcheron et une bûcheronne ont sept enfants, tous garçons ; l'un d'eux n'est guère plus gros que le pouce, ce qui lui vaut son nom, Poucet. Il « emplit ses poches de petits cailloux blancs » et les laisse tomber le long du chemin. Les cailloux ramènent les enfants à la maison. Poucet, lui, calcule : il prépare ses cailloux avant de partir, quand le garçon de Rimbaud est « rêveur ».

Les rimes du garçon ne ramènent personne. Il n'a pas de maison où rentrer : son auberge « était à la Grande-Ourse », c'est-à-dire dehors, sous les étoiles. Poucet sème pour revenir ; le garçon de Rimbaud sème en avançant.

Regarde aussi le vers 1 : les poings sont « dans mes poches crevées ». Poucet remplit les siennes, celles du garçon sont percées, et ce qu'on y mettrait tomberait. Tu peux en tirer une lecture, qui reste une lecture : ce qui tombe de ce marcheur ne sort pas de ses poches, mais de sa tête.

Observe où arrive le mot « rimes ». Le vers 6 s'arrête sur « course » et l'on attend « cailloux » ; le mot tombe au début du vers suivant, tout seul, avec son point. Ce décalage s'appelle un rejet : un mot qui déborde sur la ligne d'après et que l'oreille entend plus fort.

Pour ta copie, retiens une idée : dans ce sonnet, le manque ne bloque pas la poésie, il la fabrique. Le garçon n'a pas de maison, il a des rimes. Cite « Petit-Poucet » avec son trait d'union et dis ce qu'il sème : l'examinateur verra que tu as lu le vers, pas seulement le titre.

› « *Explication linéaire 10 : Ma Bohème (Fantaisie)* » : le sonnet expliqué pas à pas, du premier vers au dernier.
dossiers/rimbaud/commentaires/texte-10

LA PHRASE À RETENIR

Le vers 5 ouvre le deuxième quatrain, juste après quatre vers de rêves et de gloire.

« Mon unique culotte avait un large trou. » (v. 5)

Regarde « unique » : le garçon n'en a qu'une, et il le dit sans honte, comme un fait. Regarde « large » : le trou n'est pas un petit accident, c'est ce qu'on ne peut pas cacher. Remarque la place du vers : il tombe après « Muse » et « amours splendides », et il les ramène au sol. C'est une phrase simple, posée à plat, alors que le vers d'avant est plein de points d'exclamation. Cette façon de rire de sa propre misère s'appelle l'autodérision. En copie, cite ce vers pour prouver que le dénuement est dit franchement, sans plainte.

› « *Commentaire enluminé · Ma Bohème (Fantaisie)* » : le poème en images.
dossiers/rimbaud/commentaires/animation-commentaire-10

LE SAVIEZ-VOUS ?

Ce que veut dire féal

AU vers 3, le garçon se dit le « féal » de la Muse : un mot que le dictionnaire range parmi les mots littéraires.

« J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal. » (v. 3) Dans le Larousse, féal a deux entrées. Comme adjectif, il est marqué « vieux » et veut dire loyal, fidèle. Comme nom masculin, il est marqué « littéraire » et désigne un partisan loyal et dévoué : c'est cet emploi que Rimbaud choisit, et le garçon se déclare le fidèle serviteur de la Muse. Le mot vient de l'ancien français feel, qui vient lui-même du latin *fidelis*, « fidèle ». Il rime avec « idéal », dernier mot du vers 2 : le vieux mot sert aussi de voisin noble à la veste usée.

Ce que le fait change : un garçon aux poches percées parle avec un mot de vieux livres, et l'on peut y lire un jeu plutôt qu'une plainte.

› « *Le lexique · L'auberge de la Grande-Ourse* » : la leçon de vocabulaire du site sur le Cahier de Douai. dossiers/rimbaud/grammaire/le-lexique/

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

Vingt-deux poèmes, aucune histoire à suivre : où est-ce que tout ça se passe ?

Pas d'intrigue dans ce recueil de 1870, mais des endroits précis : voici le plan, du salon à la route.



Dans la chambre, des arbres regardent à la vitre. Sur la place de la gare, un concert au kiosque. Un garçon aux bottines percées entre à Charleroi.

NE cherchez pas d'histoire : il n'y en a pas. Cherchez des endroits. Les vingt-deux poèmes du recueil datent de 1870, ils ont été recopiés à l'automne pour Paul Demeny, et ils se racontent comme un plan de ville où l'on marcherait de porte en porte. Comme il n'y a pas d'intrigue, rien n'oblige à les lire dans l'ordre.

Tout commence dans une chambre : une chaise, une fenêtre, des arbres trop curieux qui regardent à la vitre (« Première soirée »). Puis on sort, sur un sentier entre les blés, un soir d'été (« Sensation »). On entre ensuite aux Tuileries, en 1792, derrière un forgeron qui parle à un roi (« Le Forgeron »). Plus loin, un gibet où dansent des pendus (« Bal des pendus »), puis la place de la gare, à Charleville, où l'on vient écouter un concert (« À la musique »), puis un soupirail de boulanger dans la neige, avec des enfants qui regardent le pain cuire (« Les Effarés »).

Le ton change et la guerre arrive : un champ de bataille sous un ciel bleu (« Le Mal »), un val tranquille où dort un soldat (« Le Dormeur du val »), un petit wagon rose aux coussins bleus, rêvé pour l'hiver (« Rêvé pour l'hiver »). Mais le recueil ne fait pas que souffrir : il mange et il rit. Une auberge de Charleroi, une table verte, des tartines (« Au Cabaret-Vert »), une salle à manger brune et une servante espiègle (« La Maline »), un grand buffet de chêne (« Le Buffet »).

Il finit dehors, la nuit, sous la Grande-Ourse (« Ma Bohème »).

Ce qui se joue : un adolescent essaie des voix, l'amoureux, l'orateur, le satiriste, le témoin, le vagabond, sans jamais s'installer dans une seule. Le livre est drôle, cru par endroits, tendre, parfois dur. Certains poèmes tiennent en huit vers (« Sensation »), d'autres s'étendent beaucoup plus longuement (« Le Forgeron »). Les vingt-deux poèmes comptent 809 vers : environ une heure à voix haute, pauses comprises.

› *« Le Cahier de Douai en trois minutes » : le recueil raconté en huit étapes, avant de lire les poèmes.* dossiers/rimbaud/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

LE DÉTAIL QUI COMPTE

Le poème s'appelle *Au Cabaret-Vert, cinq heures du soir* et il dit la route en deux lignes.

« Depuis huit jours, j'avais déchiré mes bottines / Aux cailloux des chemins. J'entrais à Charleroi. » (v. 1-2)

Un garçon marche depuis huit jours, ses chaussures sont en lambeaux, et il arrive dans une ville. Rien d'autre, et tout y est : la route, la fatigue, le manque d'argent, la ville au bout du chemin. La suite n'est qu'un repas, mais on le comprend mieux après ces deux lignes : on ne mange pas pareil après huit jours de marche. À l'écrit comme à l'oral, elles situent un poème de route : le point de départ, l'arrivée, ce que la marche coûte. Charleroi est en Belgique : le garçon a quitté la France, et les « huit jours » donnent l'échelle du voyage.

› *« Explication linéaire 8 : Au Cabaret-Vert » : le poème expliqué.* dossiers/rimbaud/commentaires/texte-8

UNE REMARQUE POUR LA MAISON

Recopier un sonnet, comme Rimbaud l'a fait

VOICI un jeu de dix minutes, sans avoir lu une ligne du livre. Choisissez un sonnet, quatorze vers, sur la page « Les 22 poèmes » du site, et demandez à votre enfant de le recopier à la main, vers par vers. Rimbaud a recopié ces poèmes à l'automne 1870 : l'exercice a de la tenue.

Quand c'est fini, vous comparez les deux feuilles, vous qui n'avez rien lu. Un mot oublié, une virgule déplacée, un vers sauté : chaque écart compte pour un point, et le total se dit à voix haute, en riant si possible. Il y aura sans doute des écarts, et c'est là que le jeu devient utile : chacun montre un endroit où l'œil est allé trop vite.

Aucune leçon à faire, aucune note à donner. Une seule question à la fin : quel mot a le plus résisté ?

› *« Les 22 poèmes » : les textes à recopier, chacun avec sa lecture à écouter.* rimbaud_cahiers_texte

REPÈRES

L'auteur

Arthur Rimbaud, né en 1854, mort en 1891. Il écrit ces poèmes pendant son adolescence.

L'époque

1870. Des satires de Napoléon III et de la guerre y côtoient des amours malicieuses et des scènes de route.

La forme

des poèmes en vers, vingt-deux en tout, 809 vers au total : quinze dans un premier ensemble, sept sonnets dans le second, de quatorze vers chacun.



Une bottine de cuir à la semelle bâillante repose sur un caillou du chemin.

Qui est qui

pas de héros. Une seule voix qui change de rôle : amoureux, orateur, satiriste, témoin, vagabond. Le recueil n'est pas un journal de voyage : le « je » est une voix construite. Le « je » silencieux de « Sensation » ne parle pas comme l'ouvrier du « Forgeron ».

Les mots qui arrêtent

un « paletot » est un vêtement de dessus ; une « maline » est une jeune femme habile ou espiègle ; Vénus est la déesse antique de l'amour ; une « lyre » est l'instrument que la tradition associe à la poésie.

Où le lire

sur le site, la page « Les 22 poèmes » donne tous les textes, chacun avec une lecture à écouter.

Au Bac

le programme retient les vingt-deux poèmes, de « Première soirée » à « Ma Bohème (Fantaisie) », avec le parcours « émancipations créatrices ». Cela vaut pour la voie générale comme pour la voie technologique.

› *« Cahier de Douai » : la page dit ce que fixe le programme national pour le recueil et ce que le texte officiel ne dit pas.* rimbaud_emancipations-creatrices

L'ENQUÊTE

Exposée en 1954 pour illustrer un sonnet de Rimbaud, une image d'Épinal en est devenue la « source »

Une gravure coloriée, vendue 35 centimes à Charleroi, figure dans le sous-titre d'un sonnet de 1870. Une image d'Épinal l'a remplacée dans les commentaires ; Steve Murphy conteste l'échange.

EN 1954, pour le centenaire de la naissance de Rimbaud, la Bibliothèque nationale organise une exposition. Dans le catalogue (p. 27, fig. 35), Suzanne Briet reproduit une image d'Épinal bonapartiste, c'est-à-dire une estampe populaire coloriée, qui représente la bataille de Sarrebruck. Elle l'expose pour illustrer l'événement que le sonnet *L'Éclatante Victoire de Sarrebrück* tourne en dérision : l'empereur y chevauche, entouré de trois soldats, Pitou, Dumanet et Boquillon. Le sous-titre annonce lui-même un objet : « Gravure belge brillamment coloriée, se vend à Charleroi, 35 centimes. »

Dans *Rimbaud et la ménagerie impériale* (Presses universitaires de Lyon, 1991, chapitre VI, mis en ligne en 2021), Steve Murphy relève ce qui s'est passé ensuite : l'image montrée en 1954 pour situer le sonnet est devenue sa « source ». Selon lui, la Pléiade (Antoine Adam, p. 872), Jean-Luc Steinmetz (1989, p. 241) et Daniel Leuwers (p. 260) l'évoquent ou l'utilisent.

Murphy refait le chemin à l'envers, en trois temps. Il compare d'abord la gravure reproduite en 1954 au sonnet et ne trouve rien de commun entre les deux. Les trois soldats de Rimbaud, Pitou, Dumanet et Boquillon, ne figurent pas dans l'image. Il rapproche ce cas d'un autre sonnet, *L'Enfant qui ramassa les balles…*, où un en-tête caricatural avait lui aussi été neutralisé en simple illustration.

Il examine ensuite le calendrier. D'après Ruff (1970, p. 162), Rimbaud passe la première quinzaine d'août 1870 à Charleville et ne vient à Charleroi, pour la première fois, qu'à la fin du mois ; Murphy ajoute, en renvoyant à Robinet (1949), que les voies ferrées, coupées par l'invasion prussienne, l'y ont conduit. Un poème écrit dans la première quinzaine d'août sur une gravure achetée à Charleroi se tient mal. Le manuscrit, lui, porte la date d'octobre 1870.

Sa conclusion tient en deux temps. L'image d'Épinal est une fausse piste. Quant à la gravure belge du sous-titre, avec son prix et sa ville, Murphy avance qu'elle pourrait n'avoir jamais existé que dans le poème : il écrit « peut-être ».

Ce qui est tranché tient dans les verbes. Murphy établit, pièces en main, l'écart entre le sonnet et l'image de 1954. Il conteste qu'on la tienne pour la source. Il avance seulement l'hypothèse de la gravure imaginaire, et laisse ouvert le reste. L'objection la plus forte tient à cette prudence même : l'absence de ressemblance entre le poème et une image ne prouve rien sur les autres gravures belges qui ont pu se vendre à Charleroi en 1870.

Pour la lecture du sonnet, le fait change le statut du sous-titre. Ce qu'on prenait pour la description d'un objet connu devient une indication dont personne ne possède la pièce, et la dérision porte sur une image que les commentaires ont cru pouvoir montrer.

› *« De la route aux feuillets de Douai » : la page du site sur un passage qui éclaire le titre du recueil.* dossiers/rimbaud/seuil/seuil-1-de-la-route-aux-feuillets-de-douai

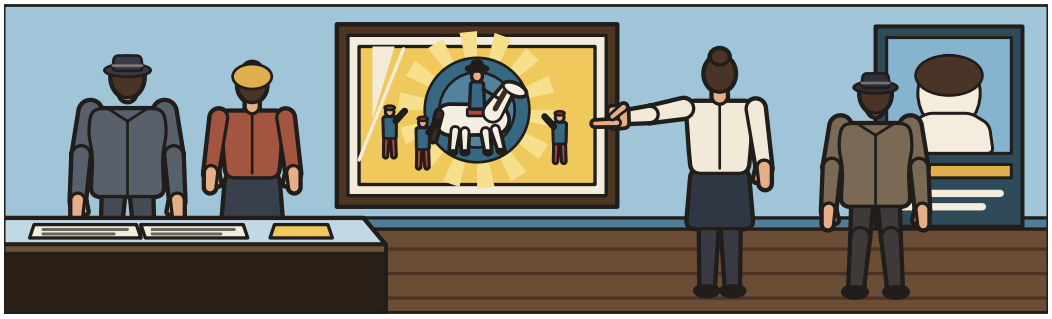
› *« Les 22 poèmes » : le sonnet de Sarrebrück se lit en entier, avec la note du site sur la gravure annoncée par son sous-titre.* rimbaud_cahiers_texte#poeme-20



Le sous-titre du sonnet imagine une gravure vendue 35 centimes à Charleroi : un client paie devant l'étal.



Une pièce de trente-cinq centimes posée sur une gravure coloriée.



En 1954, à la Bibliothèque nationale, on expose une image d'Épinal pour illustrer le sonnet de Sarrebruck.

UNE GRAVURE SANS EXEMPLAIRE, DEUX CHRONOLOGIES EMPRUNTÉES

LES travaux cités ne permettent pas de conclure sur quatre points. D'abord, Murphy compare le sonnet à la gravure reproduite en 1954 (Briet, p. 27, fig. 35) ; il ne produit pas d'exemplaire de la gravure belge du sous-titre, et il ne démontre pas non plus son inexistence : son « peut-être » reste une hypothèse. Ensuite, la chronologie de l'été 1870 repose sur deux travaux seconds, Ruff (1970) et Robinet (1949), que Murphy cite : le séjour à Charleville et la venue tardive à Charleroi ne s'appuient ici sur aucune pièce d'archive. Puis, le rôle d'Adam, de Steinmetz et de Leuwers est rapporté par Murphy : on ne sait pas si chacun donne l'image comme source du poème ou comme simple illustration, ce qui était le propos de Briet en 1954. Murphy ne dit pas non plus ce que Briet affirmait de la gravure au-delà de sa présentation : l'idée que l'image soit devenue la source décrit une évolution des commentaires, non une phrase de Briet. Enfin, la chronologie de Murphy écarte une composition dans la première quinzaine d'août ; elle n'exclut pas un achat de la gravure à la fin du mois, après l'arrivée à Charleroi, suivi d'une rédaction en octobre, date que porte le manuscrit.

› *« Le cours · Cahier de Douai » : l'histoire des manuscrits du recueil et l'état du débat entre lecteurs savants.* dossiers/rimbaud/cours/

SUR LE SITE

› *« De la route aux feuillets de Douai » : la page du site sur un passage qui éclaire le titre du recueil.*
dossiers/rimbaud/seuil/seuil-1-de-la-route-aux-feuillets-de-douai

› *« Les 22 poèmes » : le sonnet de Sarrebrück se lit en entier, avec la note du site sur la gravure annoncée par son sous-titre.*
rimbaud_cahiers_texte#poeme-20

› *« Le cours · Cahier de Douai » : l'histoire des manuscrits du recueil et l'état du débat entre lecteurs savants.*
dossiers/rimbaud/cours/

LE DOSSIER

Un sonnet signé de la prison de Mazas le 3 septembre 1870, que son premier lecteur disait reçu le 18 juillet

Une signature, une épigraphe de journal et un témoin : trois dates se font face sur un même sonnet. Quarante-sept jours séparent celle du manuscrit de celle d'Izambard.

GEORGES Izambard, le professeur de Rimbaud, affirme que le poème lui a été remis le 18 juillet 1870 sous le titre *Aux morts de Valmy* (p. 64, cité par Steve Murphy dans *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Presses universitaires de Lyon, 1991, chapitre IV). L'autographe, le manuscrit de la main de Rimbaud, porte un autre titre, *Morts de Quatre-vingt-douze et de Quatre-vingt-treize…*, et une souscription, la mention de lieu et de date au bas du texte, qui le signe de la prison de *Mazas*, le 3 septembre 1870. Il s'ouvre sur une épigraphe, une citation placée en tête, de Paul de Cassagnac, tirée du journal *Le Pays* du 16 juillet 1870.

Les trois dates s'enchaînent : l'article le 16 juillet, la remise supposée le 18, la signature le 3 septembre. Quarante-sept jours séparent les deux dernières, et la seule pièce qui subsiste est la plus tardive. Les deux titres ne disent pas la même chose : l'un compte deux années de la Révolution, l'autre nomme un lieu de bataille.

Murphy lit la date du 3 septembre comme celle de la transcription et non de la composition, et y voit une datation symbolique, c'est-à-dire une date choisie pour son sens plus que pour son exactitude : la prison fait de la signature un acte. Cette lecture suppose que Rimbaud a pu recopier, à *Mazas*, un texte écrit plus tôt. Il relève que le mot *Mazas* est tracé en lettres agrandies sur l'autographe, le rapproche d'une formule de Victor Hugo qui associe *Mazas* à la République, et juge que le poème se radicalise dans la cellule.

Pierre Brunel (1983, pp. 33 et 42) porte l'objection la plus forte : le manuscrit d'*Aux morts de Valmy* n'a pas été retrouvé. Sans lui, ni le titre ni la date d'Izambard ne se vérifient, puisqu'ils reposent sur le seul témoignage. Brunel fait ainsi porter son doute sur deux choses à la fois, le titre et la date, qui tiennent ensemble : si l'un tombe, l'autre perd son appui. Murphy répond que beaucoup de manuscrits de Rimbaud sont perdus, et qu'une disparition ne prouve pas une invention. Izambard n'est pas un témoin quelconque : c'est le professeur à qui Rimbaud remet des poèmes, et sa parole est la seule à situer une remise en juillet. Le désaccord porte sur le poids à donner à ce témoin.

Les verbes disent le partage. Le manuscrit établit la signature et l'épigraphe. Izambard affirme une remise antérieure, sans pièce à l'appui. Brunel doute du titre et de la date qui en dépendent. Murphy soutient l'hypothèse d'une date symbolique, qu'aucun document ne vient confirmer, et laisse ouverte la question d'un premier état.

La conséquence tient aux dates. Retenir le 18 juillet, c'est lire un poème écrit à chaud, deux jours après l'article de Cassagnac. Retenir le 3 septembre, c'est lire un poème de prison, daté pour être lu comme tel. Valmy figure aussi dans le corps du poème, parmi les batailles que le texte rappelle : le titre d'Izambard n'est pas étranger au texte conservé.

› « Les 22 poèmes » : le sonnet de la prison, dans le recueil. rimbaud_cahiers_texte

› « Le cours · Cahier de Douai » : Pierre Brunel et Steve Murphy, cités par le site sur la nature du recueil. dossiers/rimbaud/cours/



Le manuscrit est signé de la prison de Mazas, le 3 septembre 1870 : on imagine l'adolescent qui date son feuillet.

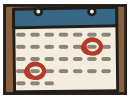
UN TÉMOIN SANS MANUSCRIT, UNE DATE SANS PREUVE

LES travaux cités ne permettent pas de trancher, pour des raisons de méthode. Un témoignage rapporté sans manuscrit, comme celui d'Izambard, ne se vérifie pas : Brunel (1983) le remarque, Murphy (1991) le tient pour compatible avec une copie plus tardive. Une date de signature ne dit pas, à elle seule, si elle date la composition ou la mise au net. Une datation symbolique est une hypothèse de lecture, non une pièce : Murphy la propose, personne ne la prouve ni ne la réfute. Quant au titre *Aux morts de Valmy*, il n'existe que par Izambard : rien ne permet de dire s'il a été donné à un premier état du poème ou à un autre texte. Le chiffre de quarante-sept jours est un calcul fait entre deux dates dont l'une repose sur un seul témoin : il mesure un écart, non une durée de composition. Murphy et Brunel ne s'opposent pas sur le fait, l'absence du manuscrit, mais sur ce qu'il prouve : Brunel en tire un doute, Murphy un cas parmi d'autres. L'épigraphe datée du 16 juillet fixe seulement un terme : le poème a été écrit après cet article, sans que le texte donne l'intervalle. Aucun de ces points ne se règle sans un manuscrit nouveau ou une pièce datée de la période.

› « De la route aux feuillets de Douai » : la page du site sur la copie de 1870 confiée à Demeny et sur le titre du recueil.
dossiers/rimbaud/seuil/seuil-1-de-la-route-aux-feuillets-de-douai



Izambard dit avoir reçu le poème le 18 juillet 1870 : on imagine l'élève qui lui tend le feuillet, en classe.



Un calendrier où deux dates sont entourées d'un trait de plume : le 18 juillet et le 3 septembre.

SUR LE SITE

› « Les 22 poèmes » : le sonnet de la prison, dans le recueil.
rimbaud_cahiers_texte

› « Le cours · Cahier de Douai » : Pierre Brunel et Steve Murphy, cités par le site sur la nature du recueil.
dossiers/rimbaud/cours/

› « De la route aux feuillets de Douai » : la page du site sur la copie de 1870 confiée à Demeny et sur le titre du recueil.
dossiers/rimbaud/seuil/seuil-1-de-la-route-aux-feuillets-de-douai

MÉTHODE

Corrige un seul mot

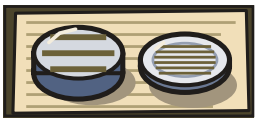
dans *Notes prises pour un oiseau*, Ponge écrit « Courbes serait mieux pour ce que je veux décrire ». Un mot changé sous les yeux du lecteur prouve mieux le travail que dix lignes sur « l'atelier ». Le mot qui remplace compte autant que le mot remplacé.

Compare avec un peintre

dans *La Mounine*, il revient à son sujet « comme un paysagiste revient à son motif à plusieurs reprises ». Sers-t'en pour parler des reprises.

Garde la poésie

pour un sujet sur le refus du poème, cite « un jeu de miroirs » : la forme poétique est employée, pas rejetée, pour éclairer l'objet.



Parmi les outils de Ponge, deux verres, de presbyte et de myope : l'un épais, l'autre mince.

Prouve qu'il observe

« Une véritable aimantation au sucre » vient d'une guêpe vue au bord d'une tasse mal rincée. Un détail vu vaut mieux qu'une image apprise.

Explique la rage

« un goût violent des choses » dit d'où vient le titre : une passion pour les choses, pas une colère contre quelqu'un. Utile pour un sujet sur le titre.

Donne le but

« Faire gagner à l'esprit humain ces qualités » dit ce que vise *L'Œillet* : un gain pour l'esprit, pas un joli portrait de fleur. Cite-le en introduction pour poser le projet du texte.

Vérifie ta page

le site cite l'édition « Poésie » (Gallimard, 1976), où *L'Œillet* s'ouvre page 55. Une autre édition numérote autrement : contrôle avant d'écrire un numéro.

› « *Du thème au paragraphe de dissertation* » : la méthode du site. dossiers/ponge/methode/placer-un-etat-d-ecriture-dans-une-copie

L'ESSENTIEL

Pourquoi Ponge range-t-il le calembour à côté du télescope dans sa liste d'outils ?

Au seuil de L'Œillet, Ponge dresse en une seule phrase la liste de ce qu'il emploiera. Aucun outil n'y passe devant les autres, et la liste ne se ferme pas.



Sur la berge, la main au crayon reste en l'air. Un linge raide plonge dans l'eau du fleuve. Il sèche sur la pierre : la main écrit.

PARCE que Ponge ne classe pas ses outils : il les aligne. Au début de *L'Œillet*, il annonce les moyens dont il aura besoin pour dire une fleur, et il les donne en une seule phrase : « au télescope, au microscope », puis, quelques mots plus loin, « au calembour, à la rime ». Aucun n'est mis en tête : tout vaut quelque chose, tant que cela fait avancer le travail.

Lis la phrase par paquets, c'est ce qui la rend utile en copie. D'abord le savoir : le dictionnaire, l'encyclopédie. Ensuite l'invention : l'imagination, le rêve. Vient la distance : le télescope et le microscope, la lorgnette qu'on retourne pour agrandir ou pour réduire, puis « aux verres de presbyte et de myope », deux paires de lunettes qui ne corrigent pas la même vue. Puis le son des mots : le calembour, la rime. Enfin l'état de celui qui écrit : « à l'oubli, à la volubilité, au silence, au sommeil ». Ponge range même ses moments de repos parmi ses outils, et la liste s'achève sur « etc. » : elle reste ouverte.

Pourquoi ce mélange ? Le paragraphe précédent pose la question : quelles disciplines faut-il pour réussir ? Réponse de Ponge : « l'esprit scientifique sans doute, mais surtout beaucoup d'art ». Le calembour, qui passe pour une plaisanterie, est un outil d'atelier comme le microscope.

En copie, retiens deux usages. Sur un sujet qui demande si la science et le dictionnaire éloignent la poésie de la création, cite le télescope et le dictionnaire comme des outils parmi d'autres, puis rappelle que le texte met « beaucoup d'art » au-dessus de l'esprit scientifique. Sur un sujet qui porte sur les mots, cite « au calembour, à la rime » : le jeu de mots est un instrument de travail, pas une distraction.

Une prudence : ne recopie jamais la liste entière, elle est trop longue pour une copie. Choisis deux outils qui s'opposent, le télescope et le calembour par exemple, et dis ce qu'ils ont en commun : chacun change la façon de regarder la fleur.

› « *L'Œillet* » : le commentaire du passage, « le défi et les outils », à relire avant d'écrire. dossiers/ponge/commentaires/texte-4

LA PHRASE À RETENIR

La phrase vient de *Berges de la Loire*, le texte qui ouvre le livre. Ponge s'y donne une règle de travail, au bord du fleuve :

« Chaque fois qu'il aura séché sur une expression, le replonger dans l'eau du fleuve. » (*Berges de la Loire*)

Regarde ce « il » : il reprend « mon regard, mon esprit », dans la phrase d'avant. C'est l'esprit du poète qui sèche, collé à une expression, et le remède est de le remettre à l'eau. Tu connais le verbe : en classe, sécher, c'est rester sans réponse. « Chaque fois » fait de la phrase une règle qu'on recommence, et replonger dit qu'on y est déjà allé. Nom utile en copie : une métaphore filée, une image prolongée sur plusieurs mots (sécher, replonger, eau). Elle donne la méthode : revenir à la chose quand les mots s'en écartent.

› « *Revenir aux berges de la Loire* » : la page du site sur ce texte. dossiers/ponge/seuil/seuil-2-revenir-aux-berges-de-la-loire

LE SAVIEZ-VOUS ?

Trois noms en tête de texte

LE recueil s'ouvre plusieurs fois sur un nom propre, et ces noms disent pour qui Ponge écrit.

La Guêpe porte en tête : « À Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir ». Selon le site, Sartre avait lu et défendu Ponge : la dédicace s'adresse à ce lecteur. *L'Œillet* est dédié à Georges Limbour. *Le Carnet du bois de pins* s'ouvre sur une phrase plus grave : « A mon ami disparu Michel Pontremoli » (p. 97). Le petit mot « À » désigne celui à qui l'on parle, et le texte en tête duquel il se trouve devient une adresse. La dédicace n'en dit pas davantage : ni qui était l'ami, ni comment il a disparu. Placée devant un travail sur les arbres, elle y fait entrer un souvenir.

Trois textes sur les sept que le site étudie, au moins, ont un destinataire. À l'oral, une dédicace est un appui sûr pour parler de la place des proches dans un livre où le poète semble seul devant son objet.

› « *La banque de questions* » : la question sur la dédicace de La Guêpe, avec la réponse du site. dossiers/ponge/banque/banque-de-questions

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

Mon enfant passe des pages sur un œillet et une guêpe : de quoi parle ce livre, au juste ?

Pas d'intrigue, pas de héros : un poète s'attaque à sept choses et montre ses ratures.

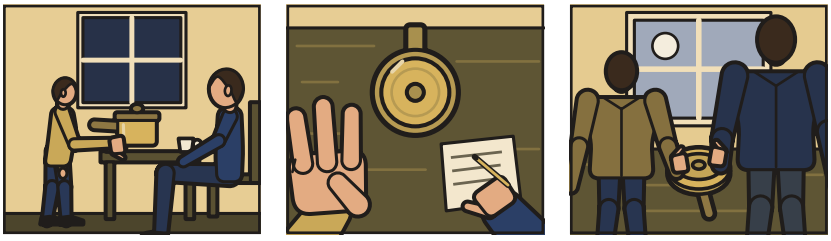
LE DÉTAIL QUI COMPTE

La Guêpe cherche à quoi ressemble l'insecte : à un tramway, puis à autre chose. La dernière trouvaille de la page est la plus étrange :

« Un chaudron à confitures volant, hermétiquement clos mais mou » (*La Guêpe*, début)

Un chaudron, c'est lourd, fermé, fait pour rester sur le feu. Ponge le fait voler et le dit mou. Deux contraires dans la même image, et on voit la bête : un corps lourd et clos qui vole quand même. Le mot mou n'est pas une moquerie : plus haut, Ponge dit que le corps de la guêpe est plus mou, c'est-à-dire « plus finement articulé ». À l'écrit, cette phrase prouve qu'il cherche l'image juste, pas l'image jolie. À l'oral, c'est celle qu'on retient, parce qu'on la voit.

› *« Comment une guêpe devient-elle un tramway ? » : la page du site sur La Guêpe.* ponge/la-guepe



Dans la cuisine, l'enfant pose la casserole. Trois doigts se lèvent, un crayon attend. Ensemble, ils tournent la casserole.

CE livre n'a pas d'histoire à résumer, mais il a un fil, et il se raconte. Un poète, Francis Ponge, choisit une chose très ordinaire et cherche les mots qui la rendraient présente, exactement. Il n'y arrive jamais du premier coup. Alors il garde ses essais, ses ratures et ses accès d'humeur, et il les publie. Le livre en compte sept, l'un après l'autre.

Le premier, c'est un fleuve, la Loire, à Roanne. Avant de commencer, Ponge se fixe une règle : dès que ses phrases s'éloignent de la chose, il retourne la regarder. Le deuxième, c'est une guêpe. Il la compare à un tramway, voit que cela ne tient pas, essaie autre chose, et finit par une image que personne n'attendait. Le troisième, un oiseau, est surtout une affaire de mots : il regarde les lettres du mot « oiseau » comme on regarde l'animal. Le quatrième, un œillet, commence par un programme : tout ce que Ponge compte employer pour réussir, et l'aveu qu'il n'est peut-être pas de taille.

Le cinquième, un mimosa, est le plus étonnant : proposition après proposition, il essaie des mots, en écarte, et dresse le bilan de ses échecs sans se ménager. Le sixième est un carnet tenu dans un bois de pins, séance après séance, avec la date de chacune. Le septième est un coin de ciel de Provence, qui lui résiste : il le décrit, ne le retrouve pas, recommence. Le livre ne conclut pas : le chantier reste ouvert, et c'est voulu.

Ce qui change en route, c'est le ton du chef de chantier. Au début, Ponge pose des règles. À la fin, il se retrouve devant une chose qu'il n'arrive pas à saisir, et il le dit sans détour.

Le ton ? Souvent drôle, parfois têtu, jamais solennel : Ponge se moque de lui-même quand une trouvaille sonne trop bien. Il n'y a pas d'intrigue unique, ce qui rassure : chaque texte est une enquête à part, et votre enfant peut en parler sans avoir tout lu, dans l'ordre qu'il veut.

› *« La Guêpe » : le passage de la guêpe expliqué, « une énergie à décrire », pour qui veut le lire de près.* dossiers/ponge/commentaires/texte-2

UNE REMARQUE POUR LA MAISON

Trois phrases sur une casserole

CHOISISSEZ un objet de la cuisine, le plus ordinaire possible : une casserole, une cuillère. Le plus simple est de le faire à table, l'objet posé devant soi. Demandez à votre enfant de le décrire en trois phrases, puis posez une seule question : « Est-ce que l'objet serait d'accord ? »

C'est le jeu que Ponge s'impose dans *Berges de la Loire* : il écrit que l'objet est « plein de droits » et que « c'est moi qui ai tous les devoirs à son égard ». Si votre enfant hésite, laissez-le corriger une phrase devant vous. Une phrase reprise vaut mieux qu'une phrase réussie du premier coup, et c'est ce que le livre demande. Si l'objet répond « non », tant mieux : votre enfant cherche un autre mot, et c'est le travail du livre. Ne jugez pas la description : demandez seulement ce qui manquait. Pas de note, pas de leçon : un objet, trois phrases, une correction, cinq minutes.

› *« Berges de la Loire : le serment de méthode » : la page du site sur le texte qui ouvre le livre, à regarder ensemble.* ponge/berges-de-la-loire

REPÈRES

L'auteur

Francis Ponge, poète français, 1899-1988. Il s'est fait connaître avec *Le Parti pris des choses* (1942), des textes courts sur le cageot, l'huître, le pain.

Les dates

les sept textes datent de 1938 à 1944, chacun porte sa date, souvent avec son lieu. Le livre paraît en 1952, chez Mermod, à Lausanne.

La forme

ni roman ni poèmes finis : des notes, des essais en prose, des variantes et parfois des tentatives en vers, publiés tels quels. Pas d'intrigue à suivre.



Dans La Guêpe, le chaudron à confitures décolle de la table, couvercle clos, son ombre restée dessous.

L'édition

celle de la classe est Gallimard, collection « Poésie », 1976. Les passages que le site cite vont de la page 9 à la page 210. Les numéros de page en dépendent : gardez-la.

Le programme

La Rage de l'expression, parcours « dans l'atelier du poète », en première, année 2026-2027, selon le Bulletin officiel du 24 juillet 2025. À l'oral, l'élève peut la choisir pour la seconde partie.

Les mots du cours

un carnet garde des séances et des essais ; une variante est une autre façon de dire la même chose ; une rature est un refus qu'on laisse voir. Ce sont ces mots que l'élève doit savoir employer.

Où lire

le livre est protégé par le droit d'auteur, le site ne le publie pas en entier, mais « Les textes établis » donne les passages étudiés, avec leurs sources.

› *« Sources, bornes et droits » : les éditions, le programme, ce qui est publié.* dossiers/ponge/sources-bornes-et-droits

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 10 · vendredi 13 novembre 2026 · page 12

L'ENQUÊTE

Vingt-huit des trente-deux poèmes du *Parti pris des choses* étaient presque finis en 1936 : un décompte de 1999

Le recueil de 1952 contiendrait « l'essentiel » de ce que Ponge a écrit sous l'Occupation. Le mot ne se chiffre pas, mais les dates se comptent, et elles ne donnent pas le même résultat selon qui les compte.

EN juin 1999, la revue *Stella*, publiée par la Société d'études françaises de l'université de Kyushu, au Japon, imprime dans sa dix-huitième livraison l'article de Shinji Iida (*La question de la parole efficace chez Francis Ponge dans les années 1939-1944*). À la page 12, il écrit que *La Rage de l'expression*, recueil de sept textes que Ponge publie en 1952 chez Mermod, « réunit l'essentiel de la production durant l'Occupation ». La phrase pose une proportion, et l'article fournit lui-même de quoi la tester : deux chiffres, donnés quelques pages plus loin.

Le premier concerne un autre livre, *Le Parti pris des choses*, paru en 1942, en pleine Occupation. Sur ses trente-deux poèmes, vingt-huit étaient achevés ou presque en 1936, précise la note 10 ; le calcul s'appuie sur l'essai de chronologie des textes de Ponge que Michel Collot a publié dans *Francis Ponge. Entre mots et choses* (Champ Vallon, 1991, p. 245-264). Le second figure à la page 18 : quatorze poèmes achevés entre 1939 et 1944 sont réunis dans *Pièces*, un recueil postérieur, et non dans *La Rage*. Le livre publié pendant la guerre n'en recueille pas l'écriture, et cette écriture se partage entre deux livres au moins. Aucun de ces chiffres ne figure dans la phrase de la page 12, qui reste sans nombre.

Un autre travail permet de tester la phrase. Dans l'*Encyclopædia Universalis*, Yves Leclair, professeur agrégé et docteur en littérature française, décrit en 2022 (mise à jour du 23 mai) un recueil de sept pièces, « mosaïque verbale » publiée à Lausanne en 1952 mais écrite « bien avant, de 1938 à 1944 ». Les deux fourchettes ne coïncident pas : l'article d'Iida annonce les années 1939 à 1944 et parle de l'Occupation, la notice de Leclair commence en 1938. Rien dans son premier paragraphe ne renvoie à Iida.

La contre-épreuve consiste à refaire le compte sur les dates que portent les sept textes eux-mêmes, dans l'édition de poche « Poésie » (Gallimard, 1976). Cinq ne portent que des dates de 1940 à 1944 : *Berges de la Loire* (Roanne, 24 mai 1941), *L'Œillet* (Roanne, 1941 ; Paris, 1944), *Le Mimosa* (Roanne, 1941), *Le Carnet du bois de pins* (séances d'août 1940) et *La Mounine* (cahier ouvert à Roanne le 3 mai 1941). *La Guêpe* est à cheval, entre Paris, août 1939, et Fronville, août 1943. *Notes prises pour un oiseau*, daté de Paris, de mars à septembre 1938, tombe tout entier avant la guerre.

Le décompte établit que six textes sur sept portent au moins une date de 1939 à 1944, et cinq uniquement des dates de 1940 à 1944. Il soutient la formule d'Iida si « l'essentiel » se mesure en nombre de textes. Il la laisse sans appui si l'on entend un volume de pages : aucune des deux sources ne le précise, et *Notes prises pour un oiseau*, daté de 1938, se trouve hors de la période même que l'article retient dans son titre.

› *« Sources, bornes et droits » : les éditions que suit le site et le programme officiel.* dossiers/ponge/sources-bornes-et-droits

› *« Présenter La Rage de l'expression à l'entretien » : la page du site où chaque texte porte sa date et son lieu.* dossiers/ponge/presentation/presentation-de-l-oeuvre



Dans le magasin de la revue Stella, on tire du casier le volume de juin 1999 et on l'ouvre à la page 12.



Un cahier de pointage ouvert : vingt-huit traits barrés, quatre libres, un crayon en travers.



Dans une salle de lecture, sept feuilles alignées sur la table portent chacune une date que le crayon pointe.

UN COMPTE QUI NE MESURE NI LES PAGES NI L'ÉCRITURE

LE décompte ne tranche pas ce que « l'essentiel » désigne : Iida ne donne ni pourcentage, ni nombre de pages, ni nombre de vers, et il ne dit pas quels textes de *La Rage* il tient pour écrits sous l'Occupation. Lui-même fixe dans son titre la période de 1939 à 1944 et parle, page 12, de l'Occupation : la borne basse n'est pas la même. Le chiffre de vingt-huit poèmes sur trente-deux mesure un état d'avancement en 1936, non une date d'écriture, et il repose sur la chronologie de Collot, que l'article cite en note sans la reproduire. Les quatorze poèmes de *Pièces* sont comptés par Iida seul, sans second recensement. Côté dates, celles que portent les sept textes marquent un lieu et un moment, mais *L'Œillet* et *La Guêpe* en portent deux, séparées de trois ans pour l'un et de quatre pour l'autre : le temps que l'écriture a pris entre elles, aucune source ouverte ne le dit. La phrase de la page 12 admet deux sens, une part majoritaire des textes ou les textes décisifs, et rien dans l'article ne départage ces deux sens. La recherche citée permet d'affirmer que *La Rage* est un livre de ces années ; elle ne permet pas de dire quelle part de l'œuvre écrite par Ponge de 1939 à 1944 il rassemble.

› *« Les textes établis » : la déclaration d'où vient le texte du site et de ce qu'on y a touché.* ponge_rage_texte

SUR LE SITE

› *« Sources, bornes et droits » : les éditions que suit le site et le programme officiel.*
dossiers/ponge/sources-bornes-et-droits

› *« Présenter La Rage de l'expression à l'entretien » : la page du site où chaque texte porte sa date et son lieu.*
dossiers/ponge/presentation/presentation-de-l-oeuvre

› *« Les textes établis » : la déclaration d'où vient le texte du site et de ce qu'on y a touché.*
ponge_rage_texte

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 10 · vendredi 13 novembre 2026 · page 13

LE DOSSIER

Iida lit le « parti des lumières » de Ponge comme le Parti communiste interdit et le rapproche d'une note du 22 juillet 1941

Iida lit dans le Carnet du bois de pins une dénonciation de Dieu et, dans une formule de Ponge, le Parti communiste interdit. Sartre, lui, parlait de choses déshabillées de leur sens pratique : deux lectures, non départagées.

DANS le tome I des *Œuvres complètes*, à la page 411, une note du *Carnet du bois de pins* porte la date du 22 juillet 1941. Shinji Iida (*La question de la parole efficace chez Francis Ponge dans les années 1939-1944*, revue *Stella*, université de Kyushu, 1999) la cite à la page 14 : la référence au siècle des Lumières, que Ponge qualifie de « grand siècle », y justifie à ses yeux la dénonciation de Dieu.

Une page plus haut, Iida donne au mot « parti » un sens politique. Il cite Ponge qui se dit « combattant dans les rangs du parti des lumières », et la note 17 glose : « Il s'agit bien sûr du Parti communiste, interdit sous l'Occupation. » L'article rappelle que Ponge a adhéré au Parti, dont il est resté membre actif jusqu'en 1947 (p. 10).

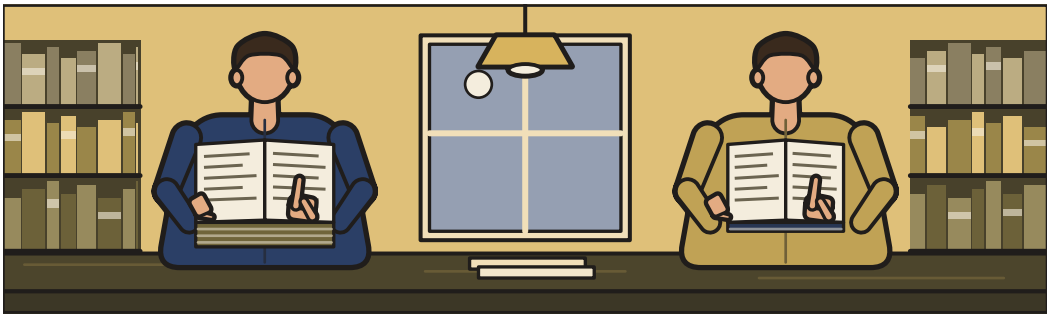
Une autre lecture du recueil est plus ancienne : celle de Jean-Paul Sartre. Dans « L'Homme et les choses », essai recueilli dans *Situations I*, Sartre démontre, selon la note 25 d'Iida, que « déshabiller les choses de leurs significations pratiques » est un moyen de rafraîchir la perception. Philippe Charron, dans un mémoire de maîtrise de l'Université du Québec à Montréal (*La représentation de l'objet chez Francis Ponge*, 2007), date de 1947 la publication de l'essai dans *Situations I* (Gallimard, 1947, p. 254) et note que Sartre y analyse aussi *Le Mimosa*, texte du recueil (p. 11, notes 5 et 6). Iida cite le même essai dans l'édition « Idées » de 1975, à la page 312.

Les deux lectures ne répondent pas à la même question. Sartre décrit ce que Ponge fait des choses ; Iida, qui annonce dès son introduction que le regard de Ponge sur la société, l'homme et la chose connaît dans ces années « un changement fondamental », cherche ce que Ponge dit des hommes. Deux voix, rapportées en note par Iida, élargissent le débat. René Etiemble, dans « Francis Ponge et le parti pris des hommes » (*Cahiers de l'Herne*, 51, 1986, p. 337-339), critique la vision de la classe ouvrière que donne Ponge ; Iida rapporte cette critique sans l'examiner (note 14). Joseph Guglielmi (« Francis Ponge et la lumière critique », 1977, dans *Ponge inventeur et classique*) tient certains écrits de Ponge pour « le véritable cri d'un révolutionnaire » ; Iida dit adopter une perspective différente de la sienne (note 7).

Ce que ces travaux établissent tient en peu de mots : une note datée, une page imprimée, une adhésion au Parti jusqu'en 1947, un essai de Sartre recueilli dans *Situations I*. Iida avance que le « parti des lumières » désigne le Parti communiste ; il rapporte sans trancher les voix d'Etiemble et de Guglielmi. Le désaccord entre la lecture par la perception et la lecture politique reste ouvert. Pour qui lit le recueil, la conséquence est précise : le carnet de juillet 1941 n'est pas seulement un relevé de sous-bois, car une lecture savante y entend une position sur Dieu, avancée et non démontrée.

› « Le Carnet du bois de pins » : l'explication de la note du 21 août 1940, « reprendre une belle image ». dossiers/ponge/commentaires/texte-9

› « Le Carnet du bois de pins » : l'explication de la note du 12 août 1940, « construire avec des absences ». dossiers/ponge/commentaires/texte-8



Dans une bibliothèque, deux lecteurs tiennent chacun une édition de Situations I, l'une épaisse, l'autre mince.

UNE GLOSE, DEUX ÉDITIONS, DEUX VOIX DE SECONDE MAIN

QUATRE limites bornent ce que ces travaux permettent de dire. La première tient à la glose : pour lire le « parti des lumières » comme le Parti communiste, Iida s'appuie sur une note d'une seule phrase, qui l'énonce comme une évidence (« bien sûr ») et ne renvoie à aucun document ; dans la phrase citée, Ponge se réfère au siècle des Lumières. La lecture est avancée, non démontrée : le passage cité ne nomme pas le Parti, et seul le mot « parti » figure dans le texte de Ponge. La deuxième concerne Etiemble et Guglielmi : Iida donne leurs références, titre, publication, année, et ne reproduit pas leurs arguments ; ils ne sont connus ici que par lui. La troisième vient de Sartre : l'essai est cité dans deux états de *Situations I*, celui de 1947 (page 254) chez Charron, celui de 1975 (page 312) chez Iida. Rien n'établit que les deux renvois visent le même passage, et chacun renvoie à un volume, non à la première publication de l'essai. Reste la date : Iida cite une note du 22 juillet 1941 dans le tome I des *Œuvres complètes*, alors que l'édition « Poésie » date d'août 1940 les séances du *Carnet*. Aucune source ouverte ne dit si l'écart tient aux deux éditions, à deux états du texte ou à deux notes distinctes, et une glose qui rapproche deux passages d'un même carnet suppose qu'on sache lesquels on lit.

› « La Rage de l'expression, Ponge : dossier complet » : la page d'entrée du site sur l'œuvre. ponge_rage_oeuvre



Devant une fenêtre sur des pins, un lecteur suit du doigt une note datée du 22 juillet 1941.



Une lampe de bureau allumée est posée sur un carnet fermé : le parti des lumières.

SUR LE SITE

› « Le Carnet du bois de pins » : l'explication de la note du 21 août 1940, « reprendre une belle image ».
dossiers/ponge/commentaires/texte-9

› « Le Carnet du bois de pins » : l'explication de la note du 12 août 1940, « construire avec des absences ».
dossiers/ponge/commentaires/texte-8

› « La Rage de l'expression, Ponge : dossier complet » : la page d'entrée du site sur l'œuvre.
ponge_rage_oeuvre

MÉTHODE

Cite par numéro de vers

les numéros d'un extrait repèrent les vers de cet extrait, pas les pages de ton édition. Écris « v. 5 », jamais un numéro de page lu ailleurs.

Ne compte pas le titre

dans « La branche », le titre n'est pas un vers. Le premier vers est « et l'horizon craquelle » ; si tu le comptes, tous tes renvois glissent d'une ligne.

Rends le blanc

dans « capturent l'ombre capturent l'éclat », un blanc sépare les deux verbes. Recopie-le tel quel : l'extrait ne contient ni virgule ni point, n'en ajoute pas. Le blanc fait partie du vers.



Une main à plat sur l'écorce, une luciole posée sur son dos.

Cite la phrase entière

« elles vont d'est en ouest jusqu'au sud et tout au nord » court sur trois vers. Garde la phrase d'un bloc et marque chaque changement de vers par une barre oblique.

Respecte la majuscule

elle ouvre le poème, pas chaque vers. « Mes forêts sont un champ silencieux » commence par une capitale ; quelques vers plus bas, « mes forêts sont du temps qui s'immisce » n'en a pas.

Situe par la place

avant de donner le premier vers, dis « le poème d'ouverture » ou « le poème de clôture » : le jury sait tout de suite où tu te trouves dans le livre.

Donne l'édition

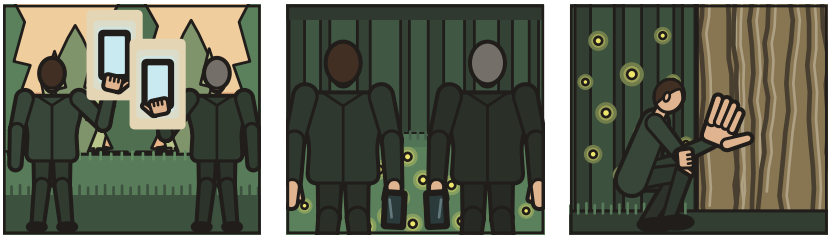
écris Dorion, *Mes forêts*, Éditions Bruno Doucey, 2021, dès la première citation, et vérifie les vers sur ton exemplaire.

› *« Commenter une image et une coupe » : la page de méthode du dossier.* dossiers/dorion/methode/commenter-une-image-et-une-coupe

L'ESSENTIEL

Que reproche Dorion aux écrans quand elle écrit « sans jamais les voir » ?

Trois vers du poème « Mes forêts sont des bêtes qui attendent la nuit » séparent regarder et voir : voici ce que tu peux en dire et comment le citer.



À la lisière, deux silhouettes lèvent un écran. Les écrans s'éteignent, des lucioles s'allument. L'une pose la paume à plat sur l'écorce.

ELLE ne leur reproche pas d'exister : elle leur reproche d'aller trop vite pour qu'on voie quelque chose. Tout tient dans trois vers du poème « Mes forêts sont des bêtes qui attendent la nuit ». Les forêts y sont décrites « ignorant les écrans sur lesquels on les regarde sans jamais les voir » (v. 11-13).

Avant ce reproche, les cinq premiers vers montrent des forêts très actives : des bêtes qui grattent la terre et l'écorce, un lit de lucioles. Le contraste est voulu : d'un côté des forêts en mouvement, de l'autre un regard qui les réduit à une image.

Regarde d'abord les deux verbes. « Regarder » dit ce que fait celui qui a une image devant les yeux ; « voir » dit ce qu'il n'obtient pas. Le poème ne gronde personne : il sépare les deux verbes par « sans jamais », et la phrase fait le reste. On peut regarder cent fois la même forêt sur un écran sans l'avoir vue une seule fois.

Regarde ensuite « sur lesquels » : l'écran est une surface, et le regard reste posé dessus. Au début du poème, les bêtes grattent, boivent, se glissent : elles entrent dans la matière. Le poème oppose ainsi le regard qui reste en surface aux gestes qui entrent dans la matière.

Regarde enfin ce que l'extrait ne dit pas. Il n'y est question ni de téléphone, ni de télévision, ni de réseaux : le mot est « écrans », au pluriel, donné comme le support sur lequel on regarde les forêts. Les forêts existent ; ce que ce support fait disparaître, c'est la durée dont on a besoin pour les voir. Le dernier vers de l'extrait le confirme en parlant de lenteur.

Pour ta copie, tu peux écrire : Dorion ne condamne pas les écrans, elle distingue deux manières de percevoir, regarder vite et voir longtemps. Cite les trois vers, oppose regarder et voir, conclus sur la durée. Dans le parcours « la poésie, la nature, l'intime », ce passage sert la nature : la forêt n'est pas un décor, c'est ce qui demande du temps.

LA PHRASE À RETENIR

Dernier vers de l'extrait, et réponse du poème aux écrans : la forêt y reçoit sa définition.

« un verbe qui se conjugue lentement » (v. 15)

Regarde le mot verbe : une forêt est d'ordinaire un nom, un lieu où l'on va. Ici elle devient une action, qui a un passé, un présent, un futur. Regarde aussi la place de « lentement » : en dernier, il donne à la phrase la durée qui manquait aux écrans. Regarde enfin « se conjugue » : le verbe est pronominal, la forêt se conjugue elle-même, sans qu'on la conjugue pour elle. Le nom utile en copie : une métaphore, une image qui dit « est » au lieu de « comme ». À l'oral, prends ton temps pour dire la phrase : elle le demande.

› *« Explication linéaire 8 : Mes forêts sont des bêtes qui attendent la nuit » : l'extrait de quinze vers, numérotés, étape par étape.* dossiers/dorion/commentaires/texte-8

› *« Une forêt se conjugue lentement » : la page du site sur cette formule.* dossiers/dorion/seuil/seuil-2-une-foret-se-conjugue-lentement

LE SAVIEZ-VOUS ?

Ce que veut dire « nature morte »

LE poème emprunte à la peinture un mot dont l'histoire éclaire le vers 10.

Les forêts sont « un dessin de nature morte » (v. 10). Le Grand dictionnaire terminologique du Québec définit la nature morte comme une œuvre dont le sujet principal ou unique est un agencement d'objets inanimés. Le mot français est récent : Larousse le date de 1756, après le succès de Chardin, et note qu'au XVIIIe siècle on disait plus souvent « nature reposée ». En 1667, Félibien rangeait ces peintres au bas de la hiérarchie, parmi les peintres de « choses mortes et sans mouvement ».

Le fait change la lecture du vers 9, où le poème vient de dire « alors qu'on croirait tout immobile » : la nature morte est l'image de cette apparence, des forêts qui semblent arrêtées comme les objets d'un tableau.

› *« Une forêt se conjugue lentement » : la page d'entrée qui suit les images du poème une à une.* dossiers/dorion/seuil/seuil-2-une-foret-se-conjugue-lentement

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

Un livre de poèmes sans histoire : où mène-t-il, de la première page à la dernière ?

Pas de héros et pas d'intrigue, mais une voix, des forêts et un chemin en quatre étapes.

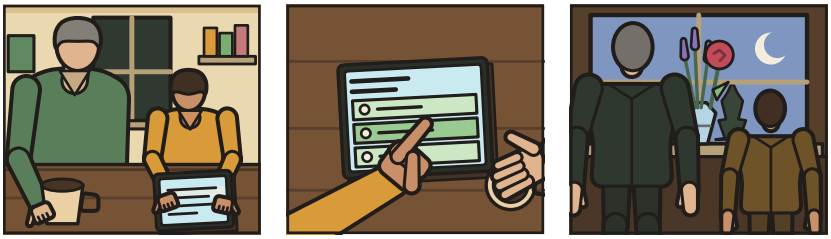
LE DÉTAIL QUI COMPTE

Dans le poème « Mes forêts sont un champ silencieux », la forêt se dit en pierres.

« une poignée de roches qui savent les âges » (v. 11-12)

Une poignée, c'est ce qui tient dans une main. Ces roches « savent » l'âge des choses : elles gardent la mémoire du temps, comme les anneaux d'un tronc gardent les années. L'image dit en peu de mots ce que le livre répète sous bien des formes : la forêt n'est pas un décor, c'est du temps qui se dépose. À l'écrit comme à l'oral, elle sert dès qu'on demande à votre enfant comment le livre parle du temps : il peut montrer ces petites pierres qui en savent plus long que nous. Le poème figure parmi les dix que le site explique vers par vers, pour qui veut s'y reporter.

› « *Explication linéaire 3 : Mes forêts sont un champ silencieux » : vers par vers.*
dossiers/dorion/commentaires/texte-3



Un soir, l'enfant lit un fragment sur la tablette. Il montre du doigt l'une des trois réponses. Puis tous deux regardent la rose et la lavande.

CE livre ne raconte pas d'aventure, mais il va quelque part. On peut le suivre comme une promenade en quatre étapes, avec une même voix qui dit « mes forêts » et ne les lâche pas.

Première étape : le tout près. La voix regarde une écorce, une branche cassée, un peu de bois entre les doigts. C'est la forêt à hauteur de main : une scie passe, une branche casse, et le vivant porte sa cassure en repoussant avec elle. Dès le premier poème, pourtant, le décor se met en route : les forêts y sont « les mâts de voyages immobiles » (poème d'ouverture, v. 12). Voyager sans quitter sa place, voilà ce que promet le livre.

Deuxième étape : le bruit. Entre la rivière et les sirènes, le livre écoute ce qui arrive du dehors. Ce n'est pas une sortie hors du siècle : l'agitation, la violence et les inquiétudes du présent entrent dans les poèmes, et écouter, ici, c'est trier.

Troisième étape : la tempête. Bourrasques, écrans morts, oiseaux qui cherchent un refuge. Le livre devient inquiet, et le désordre se propage d'un poème à l'autre comme une onde.

Quatrième étape : le recul. Le livre remonte aux origines et aux transformations du vivant, et replace nos vies dans un temps beaucoup plus long qu'elles. Puis la voix revient vers elle-même : dans le dernier poème, on traverse les forêts pour prendre le large vers soi.

Le ton ? Ni gai ni désespéré, plutôt lent. Si votre enfant vous dit que le livre ne raconte rien, il a raison, et ce n'est pas un reproche. Les vers sont courts, il y a beaucoup de blanc, et rien n'oblige à tout comprendre au premier passage. Le livre est mince : on peut le lire d'une traite ou un poème par soir, comme on fait une marche. Ce qui compte, c'est le chemin, de l'écorce au large.

› « *Mes forêts en trois minutes » : quatre parties et huit étapes, pour qui n'a pas lu le livre.*
dossiers/dorion/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

UNE REMARQUE POUR LA MAISON

Un jeu à deux, sans avoir lu le livre

OUVREZ la page des trente jeux de lecture et choisissez-en un ; le cinquième propose « entre l'odeur de rose et de lavande » (jeu 05 sur 30). Lisez le fragment à voix haute. Sous chaque fragment, le site pose la même question, « Quel geste de lecture correspond à ce fragment ? », et donne trois réponses possibles.

Demandez à votre enfant d'en choisir une et de dire pourquoi, avec ses mots à lui. Vous n'avez pas besoin de savoir laquelle est la bonne, ni d'avoir lu le livre : ce qui compte, c'est la raison donnée. S'il hésite entre deux réponses, demandez-lui laquelle il garderait si le fragment parlait de votre rue. Un jeu par soir suffit : trois minutes, pas de note, pas de leçon. Au bout d'une semaine, il aura parlé de sept fragments du livre à quelqu'un qui ne l'a pas lu : c'est un bon entraînement pour l'oral.

› « *Trente jeux de lecture » : un fragment, trois réponses possibles, à faire à deux, sans avoir lu le livre.* dossiers/dorion/jeux/

REPÈRES

L'autrice

Hélène Dorion est née au Québec en 1958 et publie de la poésie depuis 1981. Elle compte plus de vingt livres de poèmes et quinze livres d'artiste, et vit entre Orford et Montréal.

Le livre

Mes forêts paraît en octobre 2021 à Paris, aux Éditions Bruno Doucey. C'est un recueil de poèmes, sans personnage ni intrigue.

La longueur

116 pages d'après le catalogue de la BnF, soit un livre mince, que sa forme (vers courts, beaucoup de blanc) rend plus rapide à lire qu'à comprendre.



Une poignée de petites roches repose dans une paume ouverte.

Qui est qui

il n'y a qu'une voix, qui dit « mes forêts ». Les autres présences sont des bêtes, des arbres, un ciel, des oiseaux. Aucun autre personnage ne prend la parole.

Ce qui arrête

pas de point ni de virgule dans les extraits du site, et des blancs au milieu des vers. Rien n'est cassé : ce sont des respirations.

Où le lire

le livre se lit dans l'édition Bruno Doucey. Sur le site, on trouve des extraits courts, dix poèmes expliqués et trente jeux de lecture, mais jamais le texte entier.

Au Bac

pour 2026-2027, le Bulletin officiel du 24 juillet 2025 inscrit *Mes forêts* avec le parcours « la poésie, la nature, l'intime ». Le site y répond par dix explications de poèmes et dix sujets de dissertation.

› « *Sources, bornes et droits » : ce que le site publie du livre, et ses limites.*
dossiers/dorion/sources/

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 10 · vendredi 13 novembre 2026 · page 16

L'ENQUÊTE

Quatorze poèmes de *Mes forêts* ont paru en anglais dans quatre revues ; onze sont rattachés au livre par leur page

Avant la parution annoncée d'un volume complet, des poèmes du livre ont passé un à un dans des revues anglophones. Un relevé page par page dit ce que ces pages permettent de compter, et ce qu'elles taisent.

LE 6 juillet 2022, la revue *The Common* publie dans sa rubrique « Dispatches » trois poèmes de *Mes forêts* traduits par Susanna Lang, le français et l'anglais côte à côte : « Les racines » (« The roots »), « Le silence » (« The silence ») et « Les brèches » (« The gaps »). La notice de la traductrice indique qu'elle travaille avec Souad Labbize et Hélène Dorion à de nouvelles traductions. C'est la plus ancienne des quatre pages datées que le relevé a retrouvées ; une cinquième, sans date, s'y ajoute. En 2026, dans *Poetry*, Lang dit de sa traduction du livre qu'elle est « forthcoming this year » : en 2022, chaque revue n'en montre qu'une part, et le relevé cherche à compter laquelle.

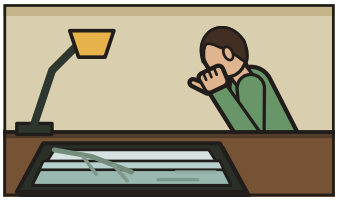
Le relevé confronte ce premier lot aux quatre autres pages. *Mayday Magazine* titre la sienne « Two poems from *Mes forêts (My Forests)* » : deux poèmes, le français et l'anglais en regard, ouverts par « Trees bite into the soil » et « It is a time of squalls and scars ». Une toile de Claude Monet l'illustre, *Branch of the Seine near Giverny (Mist)* (1897, Art Institute of Chicago), et sa description annonce que le livre entre au programme du baccalauréat en France en 2023.

Another Chicago Magazine publie le 31 janvier 2023 (page mise à jour le 2 février 2025) trois poèmes titrés « The leaves », « The rupture » et « The bark », avec leurs versions françaises, « Les feuilles », « La déchirure » et « L'écorce ». Le livre n'est nommé que dans la notice, qui l'appelle « Hélène Dorion's most recent collection ». *Tupelo Quarterly* date du 31 mars 2023 une page intitulée « from *Mes forêts* » : elle ne contient aucun poème et renvoie à un fichier PDF. *Asymptote*, enfin, donne sous « from My forests » six poèmes séparés par des astérisques, sans date et sans version française ; le premier s'ouvre sur « I placed nothing », le dernier sur « Often I bow ».

Le décompte tient en peu de chiffres. Les débuts de poèmes relevés page par page ne coïncident jamais : aucun poème n'apparaît deux fois, soit quatorze poèmes différents (trois, deux, trois et six). Un seul rapprochement appelle un contrôle : « The silence » (*The Common*) et « At the table of silence » (*Asymptote*) partagent un mot, mais le premier poème commence par « if I walk » et le second par « At the table of silence ». Onze sont rattachés au livre par la page même qui les publie (trois à *The Common*, deux à *Mayday*, six à *Asymptote*). Les trois autres, à *Another Chicago*, ne le sont que par la notice et, pour l'un d'eux, « L'écorce », par le titre d'un poème du livre. Deux décomptes se défendent : onze au plus strict, quatorze au plus large. L'objection la plus forte porte sur le relevé lui-même : il compte des choix de traductrice et de revues, non le livre, et aucune page ouverte ne donne le nombre total de poèmes de *Mes forêts*.

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

› « *Sources, bornes et droits* » : les sources du dossier et ce que le site publie du livre. dossiers/dorion/sources/



Au bureau, une silhouette regarde sur un écran à plat une rivière sous la brume.



Un carnet ouvert porte quatorze traits de pointage, un crayon posé en travers.



Penchée sur la table, une silhouette range cinq pages de revues, un crayon à la main.

CE QUE CE RELEVÉ NE PERMET PAS DE DIRE

LE relevé établit ce que cinq pages disent d'elles-mêmes ; il ne dit pas ce que contient le livre. Aucune page ouverte ne donne le nombre total de poèmes de *Mes forêts* : la proportion passée en anglais reste inconnue, et les chiffres onze et quatorze ne se rapportent à rien de mesurable. Ils dépendent aussi d'une convention : un relevé fondé sur les débuts de poèmes suppose que deux poèmes dont le début diffère sont deux poèmes, alors que deux versions d'un même texte pourraient s'ouvrir autrement. Aucune page ne dit de quelle partie du livre viennent les poèmes, de sorte que le relevé ne dit rien de leur place dans l'ensemble ni de ce qu'une revue a choisi de montrer ou de laisser. Les titres « from *Mes forêts* » et « from My forests » indiquent un choix dans le livre, sans que les pages disent selon quelle règle ni si les poèmes y figurent en entier. Le nombre de poèmes du fichier auquel renvoie *Tupelo Quarterly* reste inconnu, et le décompte large pourrait monter ; la page d'*Asymptote* n'étant pas datée, son rang dans la chronologie reste inconnu aussi. Enfin la mention du baccalauréat 2023 sur la page de *Mayday* n'est pas sourcée, et la liste des revues est celle que le relevé a rencontrée : d'autres pages ont pu paraître.

› « *Le cours · Mes forêts* » : quatre questions pour traverser le recueil, avec la composition du livre et la réception critique. dossiers/dorion/cours/

SUR LE SITE

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

› « *Sources, bornes et droits* » : les sources du dossier et ce que le site publie du livre.
dossiers/dorion/sources/

› « *Le cours · Mes forêts* » : quatre questions pour traverser le recueil, avec la composition du livre et la réception critique.
dossiers/dorion/cours/

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 10 · vendredi 13 novembre 2026 · page 17

LE DOSSIER

Dans la version anglaise de 2022, « il fait un temps de » devient « it is a time of » : cinq équivalences mot à mot sur huit

Le catalogue du volume anglais promet la louange des arbres et l'alerte sur leur fragilité. Des vers publiés en 2022 permettent de mesurer, sur un poème, ce que la traduction garde mot pour mot et ce qu'elle déplace.

BOOKHUG Press range My Forests dans sa « Literature in Translation Series » : un volume broché de 112 pages, au format de 5,5 sur 8,5 pouces, à 22,95 $ (14,99 $ en version numérique), traduit par Susanna Lang. La notice présente les poèmes comme « hymns of praise to the trees », mais aussi comme « vital warnings of fragility », celle des arbres et celle des humains ; elle ajoute que « Lush and sensual images evoke the forest's enduring beauty ». L'édition française décrite par la BnF compte 116 pages (Éditions Bruno Doucey, 2021) : les deux volumes diffèrent de quatre pages, et aucune des deux notices ne dit ce qui les sépare.

Les pages de 2022 permettent de voir lequel des deux registres passe dans les mots anglais. Dans *Mayday Magazine*, le premier poème commence par « Trees bite into the soil » (« Les arbres mordent le sol »), poursuit sur des corps séchés « in the cold of their roots », puis sur « gaunt shadows » et « pressed together », avant « we hear the song » ; le second s'ouvre sur « It is a time of squalls and scars ». La même formule, « It is a time of », ouvre dans *Asymptote* un cinquième poème : « It is a time of busy insects ».

Une confrontation du second poème avec les vers français, ligne à ligne, fait apparaître huit unités comparables. « Il fait un temps de » devient « It is a time of », « bourrasques » devient « squalls », « cicatrices » devient « scars », « séisme » devient « tremor », « chute » devient « fall », « tombent » devient « spill », « comme des vagues » devient « like waves », « sur aucune rive » devient « on no shore ». Cinq équivalences sont mot à mot ; trois ne le sont pas : le verbe change avec « It is », le séisme se dit « tremor », et les promesses qui « tombent » se répandent.

Les titres offrent une seconde mesure. Sur les six titres français relevés dans *The Common* et *Another Chicago*, quatre ont un équivalent immédiat : « Les racines » (« The roots »), « Le silence » (« The silence »), « Les feuilles » (« The leaves ») et « L'écorce » (« The bark »). Pour les deux autres, la traductrice choisit « The gaps » pour « Les brèches » et « The rupture » pour « La déchirure ».

La notice de 2026 annonce deux choses à la fois, la louange et l'alerte. Dans les lignes de 2022, les mots rendus à l'identique (« squalls », « scars », « fall ») sont ceux de l'alerte, et les trois écarts relevés portent sur le verbe de la phrase, sur le séisme et sur la chute des promesses. L'objection la plus forte tient à la nature des pièces : une notice de catalogue n'est pas une lecture, et « we hear the song » figure dans le même poème que les arbres qui mordent le sol. Est établi ce que chaque page imprime ; reste ouvert si le volume de 2026 garde ces choix, car aucune source ouverte n'en donne le texte.

› « Mes forêts en trois minutes » : le livre présenté à qui ne l'a pas lu, en huit étapes. dossiers/dorion/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

› « Explication linéaire 2 : Il fait un temps de bourrasques et de cicatrices » : le poème dont les vers sont comparés ici. dossiers/dorion/commentaires/texte-2



Entre deux colonnes de bandes de papier, la traductrice déplace une ligne, un crayon à la main.

CE QUE LA COMPARAISON NE PERMET PAS DE DIRE

LE seul témoignage de la traductrice sur sa méthode, l'essai « On Translating Hélène Dorion » (*Poetry*, 1er juin 2026), porte sur des poèmes de *Cœurs, comme livres d'amour* et non sur *Mes forêts*. Il rapporte deux décisions prises avec l'autrice pour ce livre-là : « enserrée » d'abord rendu par « confined », puis par « enclosed », accepté sans autre commentaire après que Dorion a écarté le premier mot ; et un « child still in tears » retenu parce que « Dorion refused the explicit gender ». Aucune source ouverte ne dit si l'autrice a relu de la même manière les poèmes de *Mes forêts*, ni si « spill » ou « tremor » sont ses choix ou ceux de la traductrice. La comparaison porte enfin sur les cinq premières lignes anglaises d'un seul poème : elle ne permet aucune conclusion sur l'ensemble des 112 pages annoncées. Trois écarts sur huit unités ne font pas une statistique : c'est un constat sur un extrait, non un taux de fidélité. Aucune source ouverte ne dit si Lang a révisé ses versions entre 2022 et 2026 ; la page d'*Another Chicago* porte une mise à jour datée du 2 février 2025, et aucune source ouverte ne dit ce qui a été modifié. Enfin la notice de *My Forests* est un texte de catalogue : elle n'engage pas la traductrice.

› « Sources, bornes et droits » : les sources lues pour le dossier et leurs limites. dossiers/dorion/sources/



Dans la vitrine éclairée, la libraire pose un petit volume broché sur le comptoir.



Un verre incliné laisse tomber trois gouttes sur la table de bois.

SUR LE SITE

› « Mes forêts en trois minutes » : le livre présenté à qui ne l'a pas lu, en huit étapes.
dossiers/dorion/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

› « Explication linéaire 2 : Il fait un temps de bourrasques et de cicatrices » : le poème dont les vers sont comparés ici.
dossiers/dorion/commentaires/texte-2

› « Sources, bornes et droits » : les sources lues pour le dossier et leurs limites.
dossiers/dorion/sources/

MÉTHODE

Retourne la charrette

quand Lancelot cherche sa faute, il ne trouve que la charrette, et il en fait une preuve d'amour : « c'est ainsi qu'Amour éprouve les siens ». Cite-le pour montrer qu'il retourne la honte en preuve d'amour.

Fais revenir Raison

au retour de Lancelot, la reine brûle de l'embrasser devant tous, mais « Raison enferme et lie ce cœur fou » (v. 6846). La Raison écartée à la charrette revient, au service du secret.

Garde le conteur

Chrétien se mêle de son récit. Quand Gauvain retrouve Lancelot, le conteur jure de dire vrai : « je vous dirai une vérité prouvée ». Utile pour un narrateur qui prend le lecteur à témoin.



Sur le flanc de la mule fauve pend la ceinture défaite de la jeune fille venue réclamer un don.

Lis les notes

elles donnent des idées prêtes. Au Passage des pierres, les hommes d'armes « le manquent exprès » : la note y lit un pays qui se range du côté du libérateur.

Donne le vers

chaque vers du texte a son numéro, et seuls le 2159 et le 5894 sont enjambés, sans que rien manque. Cite toujours avec le numéro, entre parenthèses, après la citation.

Dis « traduction »

l'original est en vers, la traduction du site en prose, parce que des rimes sur sept mille vers feraient « un effet de comptine ». Ne la présente pas comme les mots mêmes de Chrétien.

Décris le méchant

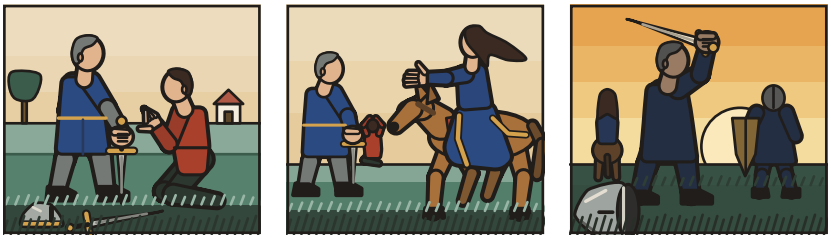
Méléagant serait le meilleur chevalier « s'il n'avait été félon et déloyal », avec « un cœur de bois » : la même force, sans courtoisie.

› *« Utiliser la scène de la charrette dans une copie » : la méthode de l'œuvre, pas à pas.*
dossiers/chretien/methode/utiliser-la-scene-de-la-charrette-dans-une-copie

L'ESSENTIEL

Pourquoi Lancelot tranche-t-il la tête d'un chevalier qui lui demande merci ?

Dans une lande, un vaincu crie grâce pendant qu'une jeune fille réclame sa tête : le héros ne s'en sort que par une règle, et c'est elle que ta copie doit retenir.



Dans la lande, le vaincu crie merci. Une jeune fille sur sa mule tend la main. Au soir, le héros lève la lame.

PARCE qu'il lui a déjà fait grâce une fois, et que sa règle s'arrête là. Dans la lande, le héros du livre, que le texte ne nomme Lancelot que bien plus loin, vient de vaincre un chevalier qui lui avait reproché la charrette. Le vaincu crie merci : au sens ancien, le mot veut dire grâce, la vie sauve. Lancelot cesse de frapper et pose une condition : « Veux-tu que j'aie merci de toi ? » (v. 2753-2922) Il faudrait que l'autre monte sur une charrette. L'autre refuse : il accepterait toute autre condition, « hormis celle-là ».

Une jeune fille arrive alors sur une mule fauve, « tête nue et ceinture défaite ». Elle demande un don, et Lancelot a promis avant de savoir lequel : « si je l'ai, vous pourrez l'avoir sans délai ». Le don, c'est la tête du vaincu. Le héros se trouve pris entre deux devoirs que le texte nomme : « Largesse et Pitié lui commandent de contenter l'un et l'autre ». Largesse, c'est la générosité qui tient sa parole ; Pitié, la compassion pour celui qui supplie. Le piège est celui du début du livre : le roi Arthur a promis un don à son sénéchal Keu sans savoir lequel, et Keu a réclamé la reine. Le motif a un nom utile en copie, le don contraignant : la parole donnée oblige avant qu'on en connaisse le prix.

Il s'en tire par une règle : jamais il n'a refusé merci une première fois, mais « au-delà d'une fois, jamais il n'y consentirait ». Il laisse alors le vaincu remettre son heaume et s'armer à loisir, puis il se bat sans bouger de sa place. Il gagne encore. Le vaincu crie merci pour la seconde fois, et la réponse tombe : « jamais plus je n'aurai pitié de toi ». Puis « la tête vole au milieu de la lande ».

Pour ta copie, ne dis pas que Lancelot est cruel. Dis qu'il compose deux devoirs, tenir une promesse et épargner un suppliant, grâce à une règle qu'il applique à la lettre : une grâce, pas deux. Cite « Largesse et Pitié » pour la preuve, la seconde bataille pour la méthode. Sa violence est réglée, comme sa pitié.

› *« Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la charrette : texte » : la scène de la lande se lit, vers et traduction en regard.*
dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

LA PHRASE À RETENIR

Devant une église, le héros lit les noms gravés sur les tombes d'un cimetière : les pierres sont prêtes avant ceux qui les occuperont.

« Ci-gît un jour Gauvain, ici Louis, ici Yvain. » (v. 1865-1866)

Regarde « un jour » : Chrétien écrit le verbe au futur, *girra*, que la traduction ne rend qu'en ajoutant ces deux mots. Les tombes portent les noms de chevaliers encore vivants, dont Gauvain, le neveu du roi Arthur. Le nom utile en copie : un cimetière prophétique, où la pierre annonce l'avenir. Retiens aussi la suite : après ces trois noms, le héros en lit « beaucoup d'autres », ceux de chevaliers « d'élite ». Cite-le pour dire que le récit annonce le sort de ses personnages avant qu'ils agissent.

› *« Lancelot ou le Chevalier de la charrette » : le cimetière, aux vers 1829 à 1959.*
dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

LE SAVIEZ-VOUS ?

Vavasseur : le petit seigneur qui loge le héros

LE mot que la traduction garde tel quel, et que tu risques de croiser sans le comprendre.

Il vient du latin *vassus vassorum*, « vassal de vassal » : un petit noble de campagne, qui dépend d'un seigneur lui-même vassal. Chrétien en fait une figure de l'hospitalité. Celui du livre accueille le héros à la tombée de la nuit, avec sa femme, deux filles à marier et cinq fils, « trois jeunes gens et deux chevaliers ». L'une des filles lui met au cou un manteau, « celui de son propre dos ». Le conteur ne dit qu'un mot du souper : « Fut-il bien servi au souper ? » Il ne cherche même pas à en parler (v. 2068-2072). Il demande à son hôte d'où il vient, jamais son nom. Cette famille est née à Logres et se trouve prisonnière dans ce pays. Ce que le mot change dans ta lecture : un hôte généreux du voyage est un exilé, qui reçoit un inconnu sans savoir qui il est.

› *« Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la charrette : texte » : l'hospitalité du vavasseur, aux vers 2014 à 2104.*
dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

Que raconte ce roman, de la cour du roi Arthur jusqu'au pays dont personne ne revient ?

Un voyage en trois pays, de la fête d'une cour jusqu'à un royaume fermé, avec retour au point de départ.

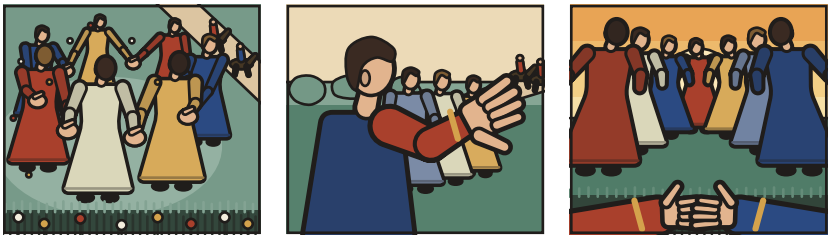
LE DÉTAIL QUI COMPTE

Dans une prairie, ceux qui dansaient ont arrêté leurs jeux pour regarder passer le héros, qu'ils méprisent à cause de la charrette.

« Avez-vous vu ? » Celui qui fut sur la charrette, disent-ils, « a conquis aujourd'hui un tel honneur » : il part avec la demoiselle, et « notre seigneur le souffre ! » (v. 1817-1821)

Le vieux seigneur du lieu vient de retenir son fils, qui voulait se battre pour la demoiselle : le héros peut l'emmener. Les gens du pré en tirent aussitôt la conclusion : si le seigneur le souffre, ce chevalier doit valoir quelque chose. Et ils reprennent la danse. Cette phrase sert à l'écrit comme à l'oral : en une phrase, une foule passe du mépris au respect sans rien vérifier. Votre enfant la résumera d'un mot : la foule suit son seigneur.

› *« Lancelot ou le Chevalier de la charrette » : la prairie, aux vers 1700 à 1828.* dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral



Dans le pré, la ronde s'arrête net. Un danseur tend le bras vers le chemin. Au soir, deux mains se reprennent.

LISEZ-LE comme un voyage : trois pays, trois ambiances.

Premier pays, la cour du roi Arthur, un jour d'Ascension. La fête bat son plein quand un chevalier inconnu entre sans saluer, défie le roi et emmène la reine : personne n'a su l'en empêcher. Deux chevaliers se lancent à sa poursuite : le neveu du roi, et un inconnu dont le livre ne donnera le nom qu'au milieu du récit.

Deuxième pays, la route, qui occupe près d'un tiers du livre. Une jeune fille nomme le ravisseur, fils du roi de Gorre, et dit où il l'a menée : « au royaume d'où nul étranger ne revient » (v. 637-643). Elle indique aussi deux entrées possibles, deux ponts redoutables, et les deux chevaliers se séparent : le neveu du roi prend le pont sous l'eau, le moins périlleux des deux, et finira presque noyé. Le héros, lui, enchaîne les épreuves. Dès le début, il monte dans une charrette, où l'on exposait alors les condamnés : pour un chevalier, c'est la honte, et le livre en tire son titre. Ensuite viennent un lit interdit, des hôtes, des combats : c'est la partie la plus vive.

Troisième pays, Gorre, où il entre après le pont. Le livre s'y installe : plus de la moitié des vers se passent entre ce pont et le retour à la cour. La reine y reçoit son sauveur avec une froideur qu'il ne comprend pas ; puis viennent un rendez-vous de nuit, une accusation, un tournoi, une prison. Le roi du pays, père du ravisseur, traite le héros en hôte d'honneur, et son fils enrage. Le sauvetage est fait ; reste à savoir ce que l'amour exige, et jusqu'où le héros lui obéit.

Pour finir, retour à la cour du roi Arthur, devant la reine, pour le dernier combat contre le ravisseur.

Le ton est celui d'un récit d'aventures : coups d'éclat, ruses, moments cruels, et un conteur qui se mêle à l'histoire. Comptez environ 45 000 mots dans la traduction du site : à 250 mots par minute, trois heures de lecture, soit six soirées d'une demi-heure.

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

UNE REMARQUE POUR LA MAISON

Une question sur l'ouverture du livre

CE soir, une seule question suffit : « Un chevalier entre chez le roi sans le saluer, et il le tutoie : que vient-il lui dire ? » La réponse est dans la section « Ouverture » du texte intégral, que votre enfant retrouve en deux minutes.

La voici, pour vous : l'inconnu dit qu'il garde en prison des chevaliers, des dames et des demoiselles du royaume, et que le roi mourra « sans avoir jamais pu leur porter secours » (v. 51-60). Demandez ensuite : « Et le roi, que répond-il ? » Il lira, dans la section suivante, que le roi doit endurer ce qu'il ne peut réparer, et que cela lui pèse. Pour rire, faites-vous lire en ancien français les premiers mots du chevalier, « Rois Artus, j'ai en ma prison » : vous en comprendrez presque tout. Si l'enfant remarque que le chevalier tutoie le roi, il a saisi l'insolence du début. Laissez-le raconter, même s'il se trompe sur un nom : vous aurez le départ du livre sans l'avoir ouvert.

› *« Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la charrette : texte » : l'ouverture, vers 30 à 60, se lit en ancien français et en traduction.* dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

REPÈRES

L'auteur

Chrétien de Troyes, poète du XIIe siècle. Il écrit ce roman vers 1177, à la demande de la comtesse Marie de Champagne, qui lui a donné le sujet.

L'époque

le livre date du XIIe siècle, mais l'histoire se passe à la cour d'Arthur, un roi de légende, et dans le royaume de Logres.

La forme

7 112 vers de huit syllabes. Traduit en prose, le livre fait environ 45 000 mots.



Au milieu de la ronde, deux mains se lâchent : les danseurs s'arrêtent pour regarder passer le héros.

Qui est qui

Lancelot, le héros ; Guenièvre, la reine, épouse d'Arthur ; Gauvain, neveu du roi ; Keu, son sénéchal ; Méléagant, fils du roi Bademagu, qui enlève la reine.

Mots qui arrêtent

Logres, c'est le royaume d'Arthur ; l'Ascension, une grande fête de l'Église où le roi réunit sa cour ; une bretèche, une galerie de bois fortifiée au-dessus d'un passage ; la mine, un jeu d'argent où l'on double la mise.

Où lire

le texte entier est sur le site, gratuit, en ancien français et en traduction, en 96 sections, avec les notes au bas de chaque section.

Au Bac

le roman est rattaché à l'objet d'étude « le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle » et au parcours « le roman et l'invention de l'amour ». À l'oral, l'élève présente le livre en deux ou trois minutes, puis la conversation occupe le reste des huit minutes.

› *« Lancelot ou le Chevalier de la charrette » : le roman entier, à lire gratuitement.* dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

L'ENQUÊTE

Dix fautes communes avec une famille, neuf accords avec l'autre : le manuscrit de Chantilly a un modèle mêlé

Le manuscrit de Chantilly se range parmi les copies de la famille β, mais une partie de ses leçons vient de l'autre famille : une étude de 2016 y lit la trace d'un modèle mêlé, que le codex lui-même ne montre pas.

En 1899, la maison Niemeyer, à Halle, publie le quatrième volume des œuvres de Chrétien de Troyes éditées par Wendelin Foerster : le *Chevalier de la charrette* y paraît avec un apparat critique et un classement des manuscrits en deux familles, α (la copie de Guiot, C, et T) et β (V, A, E, F). Carlo Beretta, de l'université de Basilicate, tient cette édition pour la seule du roman qui puisse se dire critique, et il en reprend la numérotation des vers (*La contaminación en la tradición del Chevalier de la Charrette*, *Creneida*, 4, 2016, p. 37-55). Huit témoins du roman sont connus, dont deux seulement, C et T, sont à peu près complets. Beretta étudie le manuscrit A, conservé à Chantilly, que Foerster range dans β et dont le texte s'arrête au vers 5873.

Beretta ne refait pas l'édition : il teste le classement de Foerster sur un seul manuscrit. Premier relevé, les fautes que A partage avec β. L'article en donne, comme une brève liste, dix vers : 1125, 3318, 4210, 4561, 5305 et 5552 avec V et E, le 1227 avec V et G, 2031, 5058 et 5276 avec V seul. Ces fautes communes rattachent le modèle de A à la famille β.

Second relevé, à l'inverse : neuf vers (903, 1347, 1463, 1550, 1552, 4297, 4299, 4627 et 4659) où A s'accorde avec C ou T contre β sur une leçon que Beretta juge probablement originale, des rapprochements qu'il dit non banals. Deux autres cas pèsent moins : aux vers 1940 et 2219, A rejoint C et T sur des fautes manifestes, et Beretta admet que deux copistes peuvent commettre la même faute sans rien se devoir. C'est l'objection que l'article s'adresse à lui-même : la coïncidence, ou polygenèse, explique bien des accords.

Deux cas lui paraissent probants. Aux vers 5406 à 5408, A fond deux rédactions incompatibles, l'une de β, l'autre de α : un verbe reste sans complément. Beretta en conclut que A, ou son modèle, avait au moins deux exemplaires, ou recopiait une copie dont un vers manquait. Aux vers 5488 à 5490, C et A gardent une leçon que T, V et E ont changée : c'est, écrit-il, le seul accord vraiment décisif, car il suppose une erreur de l'archétype, corrigée dans l'ancêtre de C puis copiée par A. Alexandre Micha (1939, deuxième édition 1966, p. 128-145 pour la *Charrette*) avait appuyé la parenté de A et de C sur d'autres vers, et Beretta relève chez lui des erreurs matérielles, héritées pour l'essentiel de l'apparat de Foerster : il ne retient, peut-être, que les vers 1139 à 1143, 2201 et 5869.

La conclusion se dessine en pointillés : A repose sur un modèle de β, enrichi de leçons d'un témoin de contrôle proche de C ; dans le classement de Foerster, Beretta trace un trait en pointillé entre A et l'ancêtre de C. Le mélange n'a pas eu lieu à Chantilly : le codex ne montre ni note marginale ni correction entre les lignes, et le texte s'interrompt au milieu d'une colonne sans perte de feuillet. Il remonte à un ancêtre de A. La conséquence est précise : les accords de A avec C et T peuvent ne pas compter comme un témoignage indépendant d'une leçon d'origine.

› « *Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la charrette : texte » : la notice dit sur quelle copie la traduction est établie.* dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

› « *Repères et références pour Le Chevalier de la charrette » : chaque notice distingue le fait établi, l'inférence et l'hypothèse.* dossiers/chretien/methode/reperes-et-references



Sur ce feuillet à deux colonnes, la copie s'arrête au milieu de la colonne de droite, sans qu'aucun feuillet manque.



Une plume d'oie trace un trait en pointillé entre deux carrés : l'hypothèse d'un lien entre deux modèles.



Penché sur son pupitre, à la lampe, un philologue suit du doigt une ligne de vers dans deux copies du roman.

DEUX CAS DÉCISIFS, UN CLASSEMENT ADMIS SANS PREUVE COMPLÈTE

Beretta ne donne ni nouvelle édition ni démonstration d'ensemble de la structure de la famille α. Son contrôle de toute la tradition le conduit à tenir le classement de Foerster pour valable dans ses grandes lignes ; l'article ne le démontre pas. Beretta parle d'au moins deux cas de contamination sûre ; beaucoup d'accords relevés sont écartés comme polygénétiques ou sans portée, et, hors quelques vers, la preuve cumulée reste mince, de son propre aveu. Le témoin de contrôle n'est pas identifié : l'article le dit proche de C, sans le nommer, et le trait en pointillé tracé entre A et l'ancêtre de C marque une hypothèse, non une filiation établie.

La contamination de E, autre témoin de β, n'est que mentionnée : elle relève des deux études de Lenora D. Wolfgang (1998 et 2005). Le raisonnement s'appuie aussi, en partie, sur un principe de Paolo Chiesa, selon lequel les copistes introduisent rarement des fautes évidentes en mêlant leurs modèles : c'est un principe d'expérience, non une règle démontrée. Enfin, les numéros de vers sont ceux de Foerster, sans comparaison avec les éditions de la copie de Guiot.

› « *Le cours · Le Chevalier de la charrette » : quatre questions pour traverser le roman, avec les manuscrits et variantes, les éditions et les débats critiques.* dossiers/chretien/cours/

SUR LE SITE

› « *Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la charrette : texte » : la notice dit sur quelle copie la traduction est établie.*
dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

› « *Repères et références pour Le Chevalier de la charrette » : chaque notice distingue le fait établi, l'inférence et l'hypothèse.*
dossiers/chretien/methode/reperes-et-references

› « *Le cours · Le Chevalier de la charrette » : quatre questions pour traverser le roman, avec les manuscrits et variantes, les éditions et les débats critiques.*
dossiers/chretien/cours/

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 10 · vendredi 13 novembre 2026 · page 21

LE DOSSIER

Neuf noms gravés à Modène, cinq lectures depuis 1898 : l'étude de 2018 y voit une œuvre unique

Arthur, une femme enlevée et sept autres noms sont gravés dans la pierre d'une cathédrale italienne, avant le roman de Chrétien : l'article de 2018 y voit une œuvre unique, non le maillon d'une série.

EN 1898, Wendelin Foerster publie dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* (22, p. 243-248 et 526-529) deux notes sur un nouveau document arthurien : les inscriptions de l'archivolte de la cathédrale de Modène, le bandeau sculpté d'un portail. Vladimir Agrigoroaei (CÉSCM, Poitiers) en retrace les lectures dans *Sacré et profane dans deux cathédrales du XIIe siècle* (*Francigena*, 4, 2018). Neuf inscriptions sont gravées : *artvs de bretani*, quatre de ses chevaliers (*isdernvs*, *galvagin'*, *galvarivn*, che), une femme, *winlogee*, puis *bvrmaltvs*, *carrado* et *mardoc*. Foerster, qui éditera la *Charrette* l'année suivante, y relève des ressemblances avec une histoire de Lancelot : Carrado enlève Winlogee, qu'accompagnait Lancelot, absent de la sculpture, et la mène à son frère Mardoc.

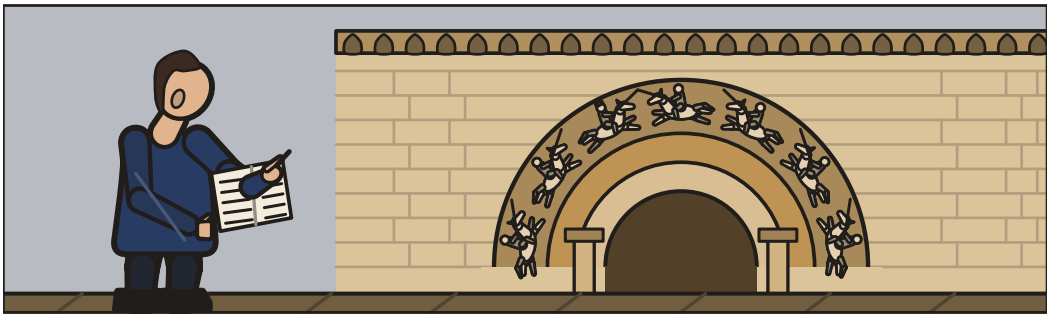
La plus ancienne interprétation citée date de 1738 : Vandelli et Lucarelli y lisent un siège de Modène. Puis le débat porte sur le sens des noms. Federico Patetta (1907) voit dans *bvrmaltvs* le héros de la légende de Durmart. Roger Sherman Loomis (*Arthurian Legends in Medieval Art*, 1938) propose de fondre les deux récits, celui de Lancelot et celui de Durmart ; Maria Teresa Agozzino (thèse de Berkeley, 2006) le suit et pousse vers une lecture folklorique et calendaire. Jeanne Fox-Friedman (*Res*, 25, 1994, p. 77-95) change de registre : l'archivolte porterait un message messianique et de croisade, lisible par la Vulgate arthurienne, Mathilde de Canossa et un texte de 1193 sur l'immortalité d'Arthur. Deux travaux doutent de détails : Maurice Delbouille (1966) se demande si les inscriptions sont contemporaines de la sculpture, et Chiara Frugoni (1996) reconnaît le roi non dans la figure casquée, mais dans le chevalier sans armure qui la suit.

Agrigoroaei prend le contre-pied. Son objection la plus forte vise Fox-Friedman : la clef de croisade n'explique ni les nains ni les demoiselles, figures profanes de la scène, et elle suppose la Vulgate, alors que la légende d'Arthur de la première moitié du XIIe siècle, avant le *Brut* de Wace, en différait beaucoup. Il juge la lecture d'Agozzino exagérée et refuse de voir en Guenièvre l'épouse de l'Église. Il admet que la scène fond au moins deux histoires, mais soutient qu'aucun texte connu ne rend compte de toutes les figures. Sa thèse : l'*Artus de Modène* et le *Roland de Vérone*, autre cathédrale, sont des œuvres uniques, qu'il refuse de ranger dans une série. Leur présence sur des églises tient, selon lui, à la diffusion internationale de la littérature française, qui ne séparait pas, comme le suggère une remarque de Dante, l'adaptation biblique de la fiction ; l'explication par la route des pèlerins lui paraît circulaire. Dans un travail de 2011, il avait proposé de lire dans les noms d'Arthur, de Roland, de Tancrède et de Bohémond ceux des commanditaires.

Pour la *Charrette*, l'enjeu tient à une date : placée dans la première moitié du XIIe siècle, la pierre précède d'au moins un quart de siècle le roman, composé vers 1177.

› « De quoi parle Le Chevalier de la charrette ? » : l'enlèvement de la reine par Méléagant ouvre l'intrigue. dossiers/chretien/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

› « Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la charrette : texte » : le nom du ravisseur se lit aux vers 615 à 643. dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral



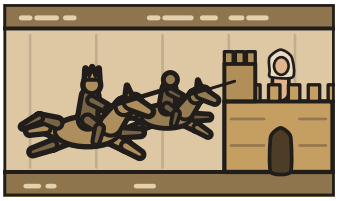
Sur le parvis de la cathédrale de Modène, un lecteur lève la tête vers l'archivolte et recopie les noms gravés.

UNE PIERRE SANS DATE PRÉCISE NI LIEN ÉTABLI

L'ARTICLE de 2018 ne donne aucune date de construction pour l'archivolte et ne compte pas les figures. Il ne rattache un nom à une figure que pour Arthur à cheval et pour Winlogee, retenue dans le château ; il laisse ouvert le rôle de *bvrmaltvs*, peut-être l'un des nains. Il ne dit pas non plus qui a sculpté la scène. Les noms sont cités tels que l'article les transcrit.

Les inscriptions elles-mêmes restent à dater : l'article n'expose pas le raisonnement de Delbouille. De même, il ne précise pas laquelle des deux notes de 1898 il cite, ni le texte de Lancelot que Foerster avait en tête. À Vérone, l'inscription *dvrindarda*, gravée sur l'épée de Roland, pourrait être postérieure à la statue : l'article n'en tire pas de date, et le second chevalier n'y est pas sûrement identifié. Le désaccord sur la figure qui représente Arthur n'est pas arbitré, et la lecture d'Agozzino n'est écartée qu'en note. Surtout, il ne rapproche à aucun moment l'enlèvement de Winlogee de celui de la reine dans la *Charrette*, ni d'aucun autre ravisseur de reine arthurien, comme Caradoc ou Melwas. La thèse de l'œuvre unique repose enfin sur deux monuments seulement.

› « Repères et références pour Le Chevalier de la charrette » : les références complètes sont réunies sur la page.
dossiers/chretien/methode/reperes-et-references



Sur le bandeau sculpté, deux cavaliers galopent vers un château à créneaux où une femme est retenue.



Un doigt suit le creux d'un trait gravé dans la pierre : les noms de l'archivolte sont encore là.

SUR LE SITE

› « De quoi parle Le Chevalier de la charrette ? » : l'enlèvement de la reine par Méléagant ouvre l'intrigue.
dossiers/chretien/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

› « Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la charrette : texte » : le nom du ravisseur se lit aux vers 615 à 643.
dossiers/chretien/texte/le-chevalier-de-la-charrette-texte-integral

› « Repères et références pour Le Chevalier de la charrette » : les références complètes sont réunies sur la page.
dossiers/chretien/methode/reperes-et-references

MÉTHODE

Garde « stupide » pour Octave

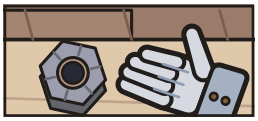
c'est son jugement sur Marie, pas celui de Zola. Écris « Octave juge » avant de citer le mot, et tu évites le contresens.

Suis l'objet

la voiture de Lilitte ouvre la scène, puis revient à la fin du chapitre, poussée sur le trottoir sous les fenêtres des Campardon. Montre que Zola referme le chapitre sur le même objet.

Cite le dernier mot

« L'éducation dans la famille, mon cher, il n'y a que ça ! » Dis qui le prononce, Campardon, et devant quelle scène : la jeune femme devenue la maîtresse d'Octave s'éloigne avec Lilitte.



Sur une marche de pierre, un écrou tombé à côté d'un gant de femme.

Écoute Rose

quand son mari sort, elle lui dit « Amuse-toi bien » d'une « voix résignée et maternelle ». Elle paraît savoir et se tait : un exemple net du silence des épouses.

Mesure la reconnaissance

une semaine plus tard, Marie « ne tarissait pas » sur la voiture, et son mari remercie Octave. Le service pèse plus que ce qu'il a coûté.

Place l'exemple en dissertation

sur « L'espace social rend-il visibles les rapports de domination ? » (sujet 5 du site), où passe la voiture dit qui commande.

Écris « intéressé », pas « hypocrite »

le service est réel et le but est dit. Zola montre un calcul sans le commenter ; c'est à toi d'en tirer le jugement.

› *« Utiliser l immeuble dans une copie · Pot-Bouille » : la page de méthode.* dossiers/pot-bouille/methode/utiliser-l-immeuble-dans-une-copie

L'ESSENTIEL

Pourquoi Octave porte-t-il la petite voiture de Marie Pichon, et que vaut ce service ?

Une voiture d'osier, un concierge qui fait respecter l'escalier, un voisin serviable : au chapitre IV, la politesse est une monnaie.



Marie, gênée par ses gants, dévisse les écrous. Octave prend la voiture et l'emporte. Il doit se glisser de biais pour entrer chez lui.

OCTAVE la porte pour acheter un silence. Il guette Valérie, une locataire de la maison, et veut l'attirer dans sa chambre, au quatrième. Une chose l'inquiète : les Pichon, ses voisins d'étage, laissent souvent leur porte ouverte, et Marie, qu'il traite de « pimbêche », l'espionne peut-être. Le texte donne le plan sans détour : rendre à Marie « des services de bon voisinage », pour que, si elle surprend Valérie, « elle fermerait les yeux » (ch. IV).

L'occasion se présente le jour même. Marie promène sa fille Lilitte, dix-huit mois, dans une voiture d'osier. M. Gourd, le concierge, n'a jamais voulu qu'on la monte par le grand escalier : elle passe par l'escalier de service. Là-haut, la porte du logement est trop étroite, et il faut chaque fois démonter les roues et le timon, la barre qui sert à pousser, ce qui est « tout un travail ». Quand Octave rentre, Marie, gênée par ses gants, s'acharne sur les écrous. Elle sent quelqu'un derrière elle, perd la tête, les mains tremblantes.

Octave lui propose de ranger la voiture au fond du couloir, derrière sa porte, puis il la prend et l'emporte « de son air aisé ». Marie le suit, confuse, et ne trouve que des bouts de phrase. Elle rentre et s'enferme « hermétiquement », avec une sorte de honte.

Regarde ce que le service coûte : presque rien. Octave doit désormais « se glisser de biais » chez lui, car la voiture barre sa porte. Et le règlement de Gourd ne plie pas devant un voisin serviable : le concierge n'accepte l'embarras que « grâce à l'influence de Campardon ». Le geste a l'air gratuit ; il s'appuie en réalité sur l'architecte, et il rapporte une voisine qui « paraissait gagnée ».

Pour ta copie : écris que la politesse est ici un calcul, que le texte dit le but avant de montrer le geste, et que Marie, qui s'excuse de la peine qu'il prend, ne voit rien du marché. Note le contraste : le règlement de Gourd est sans appel pour une mère, souple dès que l'architecte intervient.

› *« Émile Zola, Pot-Bouille · Texte intégral établi et annoté » : le chapitre IV, avec ses notes pour comprendre.* dossiers/pot-bouille/texte/pot-bouille-texte-integral

LA PHRASE À RETENIR

Juste avant la scène de la voiture, le dîner chez les Campardon a tourné aux médisances sur Valérie. L'architecte conclut sur la moralité de la maison.

« D'ailleurs, on ne les garderait pas dans la maison, s'ils se conduisaient mal, dit gravement l'architecte, oubliant ses confidences sur Valérie. » (ch. IV)

Regarde les deux mots du narrateur : « gravement » fait de Campardon un juge, « oubliant » rappelle qu'il vient de passer le dîner à médire d'une voisine. Zola ne commente pas : il glisse son avis dans la petite phrase « dit l'architecte ». Elle porte un nom utile en copie, l'incise : des mots coupés entre deux virgules, qui disent qui parle et ici ce que le narrateur en pense. Retiens la règle énoncée : la maison se débarrasse de qui se conduit mal.

› *« La respectabilité n'est-elle qu'une façade ? » : le sujet de dissertation 2.* dossiers/pot-bouille/dissertations/sujet-2

LE SAVIEZ-VOUS ?

Un bavolet sur la nuque de Marie

UN mot de couture sert, au chapitre IV, à faire voir une rougeur.

Octave propose son aide, Marie reste accroupie, et il la voit de dos : « sous le bavolet de son chapeau », il voit « une rougeur ardente » lui envahir la nuque et les oreilles. Le *Dictionnaire de l'Académie française* (9e édition) définit le bavolet comme un « morceau de tissu qui ornait par-derrière un chapeau de femme ». Le mot date du XVIe siècle : il vient de bas et de l'ancien français *volet*, « sorte de voile, partie flottante d'une coiffe ». Le *Trésor de la langue française* cite d'ailleurs cette phrase de Zola parmi ses exemples. Ce que le mot change : Octave est « debout derrière elle ». Il voit la nuque, le bavolet, l'oreille qui rougit, jamais le visage, et le roman regarde Marie comme lui, de dos.

› *« Émile Zola, Pot-Bouille · Texte intégral établi et annoté » : cherche le mot bavolet au chapitre IV.* dossiers/pot-bouille/texte/pot-bouille-texte-integral

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

Je n'ai pas lu *Pot-Bouille* : que devient le mariage de Berthe, de la mise en vente au raccommodage ?

Une mère veut marier sa fille, l'argent manque, l'immeuble épie : le roman tient en quatre actes.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

Le matin du mariage, au chapitre VIII, les dames attendent Berthe au salon. Zola la couvre de blanc : robe de soie, fleurs, couronne, bouquet, guirlande, et le mot revient six fois dans la phrase qui précède son entrée. Puis il finit sur deux adjectifs qui se contredisent.

« Dans cette blancheur, elle était charmante, avec son teint frais, ses cheveux dorés, ses yeux rieurs, sa bouche candide de fille déjà savante. » (ch. VIII)

Le mot « candide » dit l'innocence qu'on affiche, « savante » ce que la mariée sait déjà. Le blanc est un costume, il ne prouve rien. À l'écrit comme à l'oral, cette phrase sert dès qu'il faut parler d'apparences.

› *« Émile Zola, Pot-Bouille » : la noce, au chapitre VIII.* dossiers/pot-bouille/texte/pot-bouille-texte-integral



À sept heures, Rose attend, seule, en peignoir. Au dessert, un coup de timbre : sa main se crispe. Deux gros baisers ; le mari cherche un cigare.

LE plus simple est de suivre un seul fil : le mariage de Berthe Josserand. Il passe par quatre états, comme un article de magasin.

Premier état : à vendre. Madame Josserand veut caser ses filles sans dot, et son mari travaille la nuit pour payer les toilettes. On sollicite l'oncle Bachelard, qui a de l'argent. Dans les salons, Berthe se rapproche d'Auguste Vabre, de la famille du propriétaire de l'immeuble. Au concert des Duveyrier, elle obtient une promesse de mariage et de dot : cinquante mille francs que personne n'a encore vus.

Deuxième état : vendu et fêté. Le contrat est signé, mais le premier versement est repoussé. Pour la noce, il faut deux mille francs que les Josserand n'ont pas. Berthe passe pourtant à l'église en robe blanche, devant toute la maison.

Troisième état : en panne. La fortune attendue manque, le vieux Vabre est frappé d'une attaque, et l'héritage met la famille en guerre. Berthe prend pour amant Octave Mouret, le jeune arrivant monté de Provence. Un soir, le scandale éclate : elle fuit son mari, trouve les portes closes et court se réfugier chez une voisine, Marie Pichon.

Quatrième état : réparé. Le duel est évité, madame Josserand s'en prend à sa fille, et l'abbé Mauduit tente les réconciliations avant de craquer à son tour. Octave, lui, finit marié à madame Hédouin, à la tête d'un grand magasin. Les salons reprennent leurs soirées. Le dernier mot revient à la cuisinière Julie : « toutes les baraques se ressemblent » (ch. XVIII).

Le ton est celui d'une comédie grinçante : on rit jaune de gens qui jouent la vertu devant tout le monde. Comptez vingt soirées, à vingt-cinq pages.

› *« L'œuvre en trois minutes » : le roman raconté par le site, sur une seule page.* dossiers/pot-bouille/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

UNE REMARQUE POUR LA MAISON

Deux façons d'entrer dans une pièce

UN soir, demandez à votre enfant de raconter l'entrée de la cousine au chapitre IX, sans lui dire ce que vous cherchez. Posez deux questions seulement : comment la cousine est-elle habillée ? comment Rose, la maîtresse de maison, la reçoit-elle ? La réponse est dans le livre : une cousine « en robe de laine noire, très simple » (ch. IX), face à Rose enveloppée dans un peignoir de soie crème garni de dentelles blanches, et deux gros baisers entre les deux. Laissez-le chercher le mot qui dit l'écart : riche, pauvre, gêné, poli. Le plus drôle vient de la bonne, Lisa, qui sort en claquant la porte : « ça va devenir drôle, ici ». Ne corrigez rien : s'il sent que la politesse est tendue, il a compris la scène. Ensuite, ouvrez la page du site et lisez-la à deux voix, vous Rose, lui la cousine.

› *« Émile Zola, Pot-Bouille · Texte intégral établi et annoté » : le chapitre IX, à lire à deux voix.* dossiers/pot-bouille/texte/pot-bouille-texte-integral

REPÈRES

L'auteur

Émile Zola (1840-1902) a publié de 1871 à 1893 vingt romans sur une même famille, les *Rougon-Macquart*.

L'époque

le cycle raconte les années 1852 à 1870, sous le Second Empire ; *Pot-Bouille* paraît en 1882, dixième des vingt.

La longueur

dix-huit chapitres, 495 pages dans l'édition de 1883 que reproduit le site, environ 130 000 mots, soit vingt-sept pages par chapitre en moyenne.



Sur un coussin de velours, la couronne blanche, seule ; à côté, le bouquet blanc.

Qui est qui

Octave Mouret, venu de Provence ; Campardon, l'architecte, et sa femme Rose ; Gourd, le concierge ; les Vabre, propriétaires, dont Théophile et sa femme Valérie.

Deux mots qui arrêtent

la « dot », l'argent promis avec la mariée ; un « commis », un employé : Octave est un « beau commis », le père de Marie a été « commis rédacteur » dans un ministère.

Où le lire

le texte intégral est gratuit sur le site, chapitre par chapitre, avec des notes pour comprendre à la fin de chaque chapitre et un résumé de chaque chapitre en une ou deux lignes.

Au Bac

le roman se présente avec le parcours « dévoiler les rouages de la société » ; le site propose dix commentaires et dix sujets de dissertation ; le site traite ce parcours.

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

L'ENQUÊTE

78 personnages, 1 160 liens : un décompte de 2015 éprouve la typologie de Hamon sur *Pot-Bouille*

Hamon rangeait Pot-Bouille parmi les romans à plusieurs héros. Un décompte de 2015 suit Hamon pour deux romans sur trois ; le troisième s'écarte, et le chiffre seul ne tranche pas.

DANS *Le personnel du roman*, édition de 1998 de la Librairie Droz, Philippe Hamon étudie le système des personnages des *Rougon-Macquart*. Yannick Rochat rappelle que Hamon y distingue les romans à un protagoniste principal et ceux où l'attention se partage entre plusieurs, et qu'il cite *Pot-Bouille*, *La Bête humaine* et *La Débâcle* comme les cas les plus nets : une polyfocalisation du système sur quelques héros (page 320). Le roman de 1882 suit les habitants d'un immeuble neuf de la rue de Choiseul, à Paris, autour d'Octave Mouret, un jeune homme monté de Provence : plusieurs familles s'y partagent l'attention.

En 2015, à la conférence Digital Humanities (DH 2015), Rochat, du laboratoire d'humanités numériques de l'École polytechnique fédérale de Lausanne, présente *Character network analysis of Émile Zola's Les Rougon-Macquart*. Sa matière est l'index des personnages placé aux pages 1 795 à 1 884 de l'édition Gallimard de 1967 : 40 768 entrées, chacune associant un nom, un roman et une page, pour 1 343 personnages et 7 290 pages. Il le découpe en vingt tableaux, un par roman, et relie deux personnages quand ils paraissent sur des paires de pages qui se chevauchent.

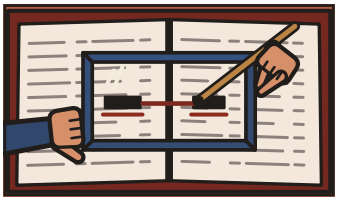
Pot-Bouille compte 78 personnages et 1 160 liens, pour une densité de 0,39 : sur les 3 003 paires que permettent 78 personnages, 1 160 sont reliées. Seul *Nana* a davantage de liens (1 181). Quatre romans ont plus de personnages, de 80 à 88.

Pour éprouver Hamon, Rochat mesure la centralisation d'intermédiarité, d'après Freeman (1979) : un nombre entre 0 et 1, proche de 0 quand aucun personnage ne domine les passages entre les autres, proche de 1 quand le réseau a la forme d'une étoile. *Pot-Bouille* obtient 0,13 et *La Bête humaine* 0,14 : des valeurs basses. *La Débâcle* obtient 0,32, la troisième de la série, derrière *L'Œuvre* (0,41) et *L'Argent* (0,36). Rochat explique l'écart par l'histoire de deux hommes au front et de leur amitié. Il ajoute que *Pot-Bouille* et *Germinal* ont une « coreness » élevée, c'est-à-dire un noyau de personnages étroitement reliés (le plus grand groupe où chacun est lié à au moins k autres, rapporté au nombre de personnages), alors que celle de *La Débâcle* est basse : il suggère d'y voir l'effet de forts protagonistes dans un réseau plus lâche.

L'objection la plus forte tient au tableau lui-même. Une faible centralisation ne désigne pas à elle seule les trois romans de Hamon : *La Joie de vivre* (0,09), *La Curée* et *La Terre* (0,10) sont plus bas que *Pot-Bouille*, et *Nana* est à égalité (0,13). Rochat n'en tire aucun verdict contre Hamon : il décrit sa démarche comme descriptive et présente l'analyse de vingt romans comme le préalable à des analyses de plus grande ampleur. Les chiffres sont établis ; l'explication pour *La Débâcle* est avancée ; la question de savoir si la polyfocalisation se mesure par la centralisation reste ouverte. Pour *Pot-Bouille*, le décompte dessine un roman très peuplé, très lié, sans personnage qui concentre les passages : un résultat compatible avec la typologie de Hamon, qui ne la démontre pas.

› « *L'œuvre en trois minutes* » : le roman en une page, pour situer les personnages comptés.
dossiers/pot-bouille/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

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



Un cadre transparent couvre la moitié de deux pages voisines : un nom de chaque côté, un trait de crayon entre eux.



Sur un panneau de liège, un fil tendu relie deux épingles : deux personnages comptés ensemble.



Un chercheur suit au crayon l'index d'un gros volume ; au mur, un graphique relie soixante-dix-huit points.

UN NOYAU EN FIGURE, UNE TYPOLOGIE EN CREUX

LE décompte de Rochat ne permet pas quatre conclusions. La première touche le noyau : la coreness n'est donnée que sur une figure, sans valeur chiffrée dans le texte, et le caractère élevé de *Pot-Bouille* ne se lit qu'à l'œil. La deuxième touche la typologie : Rochat nomme les trois romans que Hamon juge les plus nettement polyfocaux et ne rapporte pas le classement des dix-sept autres ; aucune source ouverte ne dit si les romans moins centralisés que *Pot-Bouille* comptent, pour Hamon, un ou plusieurs héros. La troisième touche l'échelle : un chiffre par roman, aucune ventilation par chapitre, rien sur le moment où les personnages se croisent dans *Pot-Bouille* ; vingt romans seulement, un seul index de référence, et aucune source ouverte ne dit si les valeurs tiendraient avec la pagination d'une autre édition. La quatrième touche la méthode : le comptage par paires de pages renvoie à la thèse de Rochat, *Character Networks and Centrality* (Université de Lausanne, 2014), et aucune source ouverte ne fixe un seuil à partir duquel un écart de centralisation entre deux romans compterait. Enfin, la comparaison porte sur le passage de Hamon cité à la page 320 ; ce que Hamon écrit de *Pot-Bouille* ailleurs dans son livre n'y entre pas.

› « *Émile Zola, Pot-Bouille · Texte intégral établi et annoté* » : à la fin, la notice « *Sources et établissement* ». dossiers/pot-bouille/texte/pot-bouille-texte-integral

SUR LE SITE

› « *L'œuvre en trois minutes* » : le roman en une page, pour situer les personnages comptés.
dossiers/pot-bouille/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

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

› « *Émile Zola, Pot-Bouille · Texte intégral établi et annoté* » : à la fin, la notice « *Sources et établissement* ».
dossiers/pot-bouille/texte/pot-bouille-texte-integral

LE DOSSIER

En 2019, un état des lieux des réseaux de personnages juge arbitraire la page que Rochat prend pour unité

La page est l'unité du décompte de Pot-Bouille. Un état des lieux de 2019 conteste cette unité et oppose à la co-présence le réseau de dialogues, qui a ses propres limites.

L'ARTICLE 89 du volume 52 d'*ACM Computing Surveys* (2019), signé Vincent Labatut et Xavier Bost (DOI 10.1145/3344548), dresse l'état des méthodes pour extraire et analyser les réseaux de personnages des œuvres de fiction : romans, bandes dessinées, vidéos. Dans la partie consacrée aux unités du récit, les deux auteurs citent Rochat et Kaplan parmi ceux qui découpent les romans en pages, une unité imposée, notent-ils, par l'index de personnages dont ils partent. Ils jugent un tel découpage, fondé sur des aspects purement matériels, arbitraire : une page coupe des chapitres, des paragraphes, parfois des phrases, et elle risque fort de manquer des co-occurrences.

La critique va plus loin que l'unité. Pour Labatut et Bost, la co-occurrence n'est qu'un substitut de l'interaction : deux personnages peuvent partager une scène sans rien échanger, comme les spectateurs d'un événement, ou ne figurer ensemble que parce que l'un parle de l'autre en son absence. Le réseau qui en sort n'a pas de direction. L'état des lieux de 2019 rapporte aussi l'argument inverse d'Ardanuy et Sporleder : des personnages qui apparaissent ensemble sont presque toujours liés d'une façon ou d'une autre, mais seulement dans leurs expériences, où les co-occurrences étaient intégrées sur des récits entiers. La méthode de Rochat (2015) prévoit déjà des paires de pages qui se chevauchent, pour que deux noms séparés par un changement de page restent liés. Les 1 160 liens de *Pot-Bouille* relèvent de cette famille : ils disent ce qui se croise dans le livre, non ce qui s'y échange.

L'autre famille relie deux personnages quand l'un parle à l'autre, et donne des réseaux orientés. Les conversations sont incluses dans les co-occurrences, puisque deux personnages doivent se trouver ensemble pour se parler, et l'inverse est faux : certains auteurs en concluent que peu d'information se perd, car une grande part des relations passe par la parole. D'autres jugent ce réseau adapté aux seuls récits riches en dialogues. Lee et Yeung prennent le Livre de la Genèse : la relation tendue entre l'épouse d'Abraham et sa servante revient dans le texte, et elles ne se parlent jamais. L'état des lieux rapporte qu'Ardanuy et Sporleder tiennent le théâtre, dialogue écrit, pour la forme la mieux adaptée ; il note que, dans le roman, l'essentiel de l'action se joue hors dialogue.

Le désaccord ne sépare pas un bon outil d'un mauvais. La page et la fenêtre de mots paient en liens qui n'ont peut-être jamais eu lieu et en liens manqués ; la conversation paie en relations muettes perdues. L'état des lieux établit qu'aucune unité n'est neutre, avance que la page manque probablement des co-occurrences, et rappelle que ces arguments se pèsent selon le récit étudié ; il ne mesure pas l'écart. Pour *Pot-Bouille*, la densité de 0,39 est une densité de co-présence sur des paires de pages : elle décrit un roman où l'on se croise beaucoup, non qui parle à qui ni qui s'y tait.

› *« Présentation de l'œuvre : Pot-Bouille » : la page qui prépare à présenter le roman à l'entretien.* dossiers/pot-bouille/presentation/

› *« L'œuvre en trois minutes · Pot-Bouille » : l'histoire du roman, pour qui veut la rappeler avant de lire l'article.* dossiers/pot-bouille/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

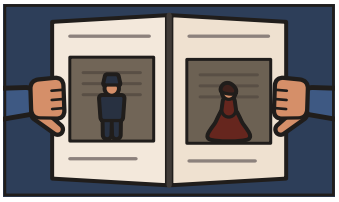


La nuit, sous une lampe, deux silhouettes posent des cadres inégaux sur une même bande de pages.

UN ÉCART QUE PERSONNE N'A MESURÉ SUR ZOLA

NI l'état des lieux de 2019 ni la communication de 2015 ne chiffrent, sur un roman de Zola, ce que change l'unité de compte. Labatut et Bost jugent la perte de co-occurrences très probable, sans mesure à l'appui. Ils recensent des unités très diverses : la phrase, dix phrases, le paragraphe, dix paragraphes, des fenêtres de cinq à mille mots, le chapitre, la strophe pour *La Chanson de Roland*. Ils notent les défauts de plusieurs, la page, la fenêtre de mots, le chapitre trop long, sans désigner la meilleure ; aucune source ouverte n'indique laquelle conviendrait à un roman de société du XIXe siècle. Aucune source ouverte ne donne non plus pour *Pot-Bouille* un réseau de dialogues, ni la part de dialogue du roman. L'état des lieux tient pourtant, dans une note, les faux négatifs de la co-occurrence en général pour très peu probables, alors qu'il juge la perte très probable avec la page ; aucune source ouverte ne chiffre l'écart entre ces deux jugements, ni ne dit si le chevauchement d'une page, tel que Rochat le pratique, corrige la perte. Aucun des travaux cités ne teste enfin si le classement relatif des romans, 0,13 contre 0,32, résisterait à un changement d'unité, même si les valeurs absolues bougeaient.

› *« Émile Zola, Pot-Bouille · Texte intégral établi et annoté » : à la fin, la notice « Sources et établissement ».* dossiers/pot-bouille/texte/pot-bouille-texte-integral



Une page pliée en deux sépare deux personnages qui appartenaient au même paragraphe.



Une cisaille à levier tranche une bande de papier rayée de lignes courtes : deux bouts inégaux.

SUR LE SITE

› *« Présentation de l'œuvre : Pot-Bouille » : la page qui prépare à présenter le roman à l'entretien.*
dossiers/pot-bouille/presentation/

› *« L'œuvre en trois minutes · Pot-Bouille » : l'histoire du roman, pour qui veut la rappeler avant de lire l'article.*
dossiers/pot-bouille/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

› *« Émile Zola, Pot-Bouille · Texte intégral établi et annoté » : à la fin, la notice « Sources et établissement ».*
dossiers/pot-bouille/texte/pot-bouille-texte-integral

MÉTHODE

Cite le chœur

« ma guérison était celle de tous » (II, 10). Le malheur d'une seule menace le groupe, sa guérison le délivre : le « aussi » marque le raisonnement.

Montre la rumeur

à la buvette, on s'en prend à ceux qui semblent « sans griffes ni dents ». Ajoute que le doyen défend Victoire et rappelle que les Lougandor « s'accrochaient des ailes » : le village a aussi ses avocats.

Bâtis la case en mots

Élie la décrit « avec tant de précision » que Télumée y entre avant le premier clou. Nuance : le même soir, il parle de raccourcir la corde de son « cabrisseau ».



À l'abri de la grande jupe à fronces, deux petits pieds sur le seuil.

Pèse un adverbe

« alors seulement j'existais ». Le mot « seulement » dit que Télumée ne tient que par le regard d'Élie : un bonheur sans fondation propre.

Gagne la terre

« elle devenait nôtre ». La moitié des récoltes part chez le propriétaire, M. Boissanville, mais la sueur d'Amboise et de Télumée fait la parcelle leur.

Cite la prédiction

« tu seras sur terre comme une cathédrale ». Man Cia, qui n'est pas de la famille, embrasse l'enfant quatre fois en donnant à chaque baiser une raison. Cite-la pour dire que le sang n'est pas tout.

Trie les paroles

à la rivière, les lavandières jugent la vie impossible à recoudre. La Reine répond « grosses baleines échouées » et retire toute autorité à ce discours : elle éduque en triant.

› *« Lire et ecrire avec les voix du roman » : neuf gestes de méthode.* dossiers/schwarz-bart/methode/lire-et-ecrire-avec-les-voix-du-roman

L'ESSENTIEL

Xango n'est pas le père de Toussine : pourquoi est-il pourtant à l'origine de toute la lignée ?

Une seule phrase du premier chapitre dit comment la famille de Télumée commence, et elle ne parle pas de sang.



Xango monte la rue, la petite agrippée à son doigt. Au bout, Minerve attend la tête haute. Au seuil, la petite prend la main de Minerve.

XANGO n'est pas le père de Toussine. Quand Minerve, libérée par l'abolition, s'arrête au village de L'Abandonnée, un homme venu de la Dominique disparaît dès qu'il apprend qu'elle attend un enfant, et tout le village rit de son ventre. C'est là que Xango entre dans le livre. Il relève la honte de Minerve et accueille l'enfant, Toussine, qui deviendra Reine Sans Nom. Le roman le dit en une phrase : « Xango l'aima comme si elle était née de ses œuvres » (I, 1).

Regarde d'abord le « comme si ». Il avoue que Toussine n'est pas née de Xango, et il efface cet aveu dans le même mouvement : la paternité devient un choix du cœur, plus fort que la naissance. Regarde ensuite le verbe, « aima ». Xango ne donne que son amour, et cela suffit à changer la place de Minerve, qui peut désormais marcher « la tête haute ».

Cette phrase compte parce que le roman porte le nom de Télumée mais commence avant elle, avec Minerve, puis Toussine, puis Victoire, la mère. Cette famille n'a rien d'un arbre bien rangé : les pères disparaissent, les enfants naissent hors mariage, le village se moque. Le sang transmet aussi la honte et la menace de l'abandon. Ce qui tient les femmes ensemble, c'est un amour qui choisit d'adopter, une manière de porter la tête haute, une parole qui bénit l'enfant.

Tu retrouves Xango le jour des noces de Toussine avec le pêcheur Jérémie : des huttes de palmes entourent la case de Xango et de Minerve, et trois orchestres font danser le village pendant trois jours.

Pour ta copie, garde ceci. Sur un sujet comme « La lignée protège-t-elle réellement Télumée du malheur ? », cette phrase te donne un premier argument : la lignée se construit contre l'abandon, par un lien que le sang n'impose pas. Cite la phrase, explique le « comme si », ajoute que Minerve marche désormais la tête haute, puis conclus : la première pierre de la lignée est un acte d'adoption. Une prudence : n'écris pas « le père de Toussine ». Écris « l'homme qui l'accueille ».

› *« Comment citer la lignée des femmes dans une copie » : la lignée, pas à pas, avec des citations situées.* schwarz-bart/methode-lignee/

LA PHRASE À RETENIR

Télumée a dix ans. Sa mère l'a confiée à Reine Sans Nom, et l'enfant franchit pour la première fois le seuil de la dernière case de Fond-Zombi, adossée à la montagne.

« je me sentis comme dans une forteresse, à l'abri de toutes choses connues et inconnues » (II, 1)

Regarde l'écart : la case n'a qu'une petite pièce, et le mot choisi est « forteresse ». Ce qui protège l'enfant, ce n'est pas le bâtiment, c'est la présence de sa grand-mère, que le texte évoque aussitôt par « la grande jupe à fronces ». Regarde aussi « connues et inconnues » : la protection couvre même ce que Télumée ne sait pas encore nommer. Le mot utile en copie est « comparaison ». Retiens ce que la phrase prouve : avant de conquérir un lieu, Télumée en reçoit un.

› *« Parcours thématique » : « tisser les mémoires, habiter le monde ».* dossiers/schwarz-bart/parcours/parcours-thematique

LE SAVIEZ-VOUS ?

Dérader, un mot de marin dans la fuite de Victoire

UN seul verbe dit le dernier départ de Victoire, et il vient de la mer.

Victoire serre sa mère et sa fille dans ses bras, pleure, rit, balbutie, puis s'élance au-dehors : elle « courait à son destin ». Haut-Colbi, un étranger venu de la Côte-sous-le-vent, l'attend à l'embarcadère de la Pointe-à-Pitre, et le soir même, sous le « conseil avisé d'un sorcier », « tous deux déradaient vers l'île de la Dominique » (II, 3). Le couple espère ainsi échapper au sort qui poursuit Haut-Colbi. Dérader, c'est quitter la rade pour prendre la mer : un mot de marin, construit sur « rade ». Le préfixe dé- n'y veut pas dire « défaire » ; il dit qu'on s'éloigne. Souligne le verbe dans ton exemplaire. Quand tu cites ce passage en copie, garde-le. Il fait de la fuite d'une mère un embarquement, et il prépare le silence qui suit.

› *« Leçon 7 · Le lexique · Man Lucie » : le mot « déradaient » expliqué dans la leçon.* dossiers/schwarz-bart/grammaire/lecon-7-le-lexique

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

Dans ce roman, on lave, on scie, on coupe la canne : que raconte-t-il, au juste ?

Un roman de 1972, en Guadeloupe : une très vieille femme y raconte sa vie, un métier après l'autre.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

Le livre s'ouvre sur la voix de Télumée, très vieille, qui dit où elle choisirait de vivre, avant de raconter ses métiers et ses deuils.

« c'est ici même, en Guadeloupe, que je choisirais de renaître, souffrir et mourir » (I, 1)

Remarquez le verbe : « choisirais ». Le conditionnel fait de la naissance un choix : on ne naît pas quelque part par hasard seulement, on peut aussi y adhérer. Et remarquez « souffrir », dans la même phrase : le choix se fait en connaissance de cause, car la suite rappelle l'esclavage des ancêtres. À l'écrit comme à l'oral, c'est la phrase qui dit, en une ligne, que Télumée aime son pays sans l'embellir : il devient sien parce qu'elle le veut, non parce qu'elle l'a reçu. Pour l'oral, le site la range parmi les passages à retenir pour présenter le livre.

› « *Commentaire 1 · Le pays au creux du cœur » : l'ouverture.* dossiers/schwarz-bart/commentaires/texte-1



Très vieille, Télumée grille des cacahuètes. Au bord de la route, elle remplit un cornet. Au soir, elle s'assied et regarde la mer.

TÉLUMÉE est très vieille. Elle vit à La Ramée, un bourg près de la mer, où elle grille et vend des cacahuètes. Le livre est son souvenir, qu'on peut suivre à la trace des métiers.

Avant elle, il y a ses aïeules. Toussine épouse un pêcheur, Jérémie. Une lampe renversée brûle leur case et tue leur petite fille. Toussine s'enferme trois ans dans une ruine, puis se relève, défriche, replante, et le village lui donne un nom : Reine Sans Nom. Sa fille Victoire lave le linge des autres en chantant. Son compagnon Angebert vit de ses nasses, des pièges à poissons ; un ami les lui vole, et la dispute le tue.

À dix ans, Télumée est envoyée chez sa grand-mère, à Fond-Zombi. Elle y apprend les petits métiers et les contes du soir. Elle y aime Élie, scieur de long : ses planches serviront à bâtir leur case. À quatorze ans, elle descend à Belle-Feuille, chez les Desaragne, descendants des maîtres, comme servante. Le dimanche, elle remonte raconter cette maison, et sa grand-mère en rit : elle oppose le fruit à pain cuit au bois à la béchamel des maîtres.

Puis tout se gâte. Pluies ravageuses puis chaleur torride ruinent Fond-Zombi : plus personne ne bâtit, et les planches d'Élie restent invendues. Sans métier, Élie rejoint les désœuvrés des vérandas, puis bat Télumée. Chassée de sa case, elle perd la raison ; le village la ramène parmi les vivants, et la grand-mère meurt.

Télumée fait transporter la case de la Reine sur le morne La Folie, une colline. Elle apprend à couper la canne pour l'Usine. Amboise, lui aussi ancien scieur, vit avec elle de longues années, puis meurt dans une grève, en parlant au nom des ouvriers. Le village la prend pour une guérisseuse ; elle élève une fillette, Sonore. Un vieil errant lui prend l'enfant, puis meurt, sa main dans la sienne. À l'aube, le village la nomme Télumée Miracle.

Le livre est dur, mais chantant et plein de rires.

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

UNE REMARQUE POUR LA MAISON

Une question à table, pas un cours

CE soir, posez une seule question à votre enfant : « Dans le livre, quel métier a le plus coûté à Télumée, et lequel lui a rendu quelque chose ? » Il n'y a pas de bonne réponse : le livre en montre une demi-douzaine, de la rivière aux champs de canne, et chacun a ses raisons de préférer le sien. Écoutez sans corriger, sans note ni chronomètre. S'il raconte une scène, même de travers, il fait déjà ce qu'on lui demandera à l'oral : s'appuyer sur un passage précis pour dire pourquoi il pense ce qu'il pense. S'il bloque, ne cherchez pas la réponse dans le livre. Ouvrez la banque de questions du site et lisez-lui une question au hasard ; les éléments de réponse se lisent après lui, pas avant. Si cela marche, recommencez le lendemain avec un autre métier, la servante, la lavandière ou la coupeuse de canne. Et s'il vous dit que Télumée a eu de la chance, demandez-lui où.

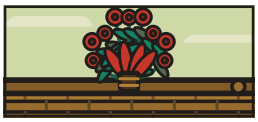
› « *La banque de questions · Pluie et vent sur Télumée Miracle » : trente questions, avec éléments de réponse.* dossiers/schwarz-bart/banque/banque-de-questions

REPÈRES

L'autrice
Simone Schwarz-Bart, romancière guadeloupéenne. *Pluie et vent sur Télumée Miracle* paraît en 1972 aux éditions du Seuil.

La forme
deux parties, dix-sept chapitres (deux dans la première partie, quinze dans la seconde), dits à la première personne par Télumée devenue vieille.

Le programme
le roman est au programme de français 2026-2027, avec le parcours « Tisser les mémoires, habiter le monde » (Bulletin officiel du 24 juillet 2025, note de service du 4 juillet 2025).



La case d'Élie : un toit de planches, un bouquet rouge noué au faîte.

L'oral du Bac
12 minutes (12 points) sur un texte choisi par l'examinateur : lecture, explication, grammaire, avec environ dix minutes pour le texte et deux pour la grammaire. Puis 8 minutes (8 points) sur l'œuvre que l'élève a choisi de présenter.

Où le lire
le texte n'est pas en ligne sur le site, car il est protégé par le droit d'auteur. On l'emprunte en bibliothèque, on le consulte au CDI ou on l'achète en librairie. Le site n'en cite que de courts passages.

Le mot « case »
c'est la maison simple de tout le livre. Celle qu'Élie bâtit est de planches, avec un bouquet rouge sur le toit.

Sur le site
dix textes expliqués, dix sujets de dissertation et trente questions, avec éléments de réponse.

› « *Pourquoi le texte intégral n'est-il pas en libre accès ?* » dossiers/schwarz-bart/texte/texte-integral/

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 10 · vendredi 13 novembre 2026 · page 28

L'ENQUÊTE

Traduit en douze langues : trois travaux le répètent, aucun n'en dresse la liste

Le chiffre circule dans les études sur Pluie et vent sur Télumée Miracle depuis 1992 au plus tôt. En remontant ses sources, quatre éditions étrangères se laissent nommer, avec leur date et leur traducteur.

LE chiffre tient d'abord dans une note de bas de page. Dans une étude consacrée à l'ensemble de l'œuvre de Simone et d'André Schwarz-Bart, parue en 1992 au plus tôt, Kathleen Gyssels (université d'Anvers) écrit que *Pluie et vent sur Télumée Miracle* a été traduit en douze langues (p. 260, note 4). La note ne dresse aucune liste. En 2006, Mariella Aita Solimando reprend le chiffre dans sa thèse soutenue à Besançon, au rang des « succès éditoriaux » du roman, et lui ajoute un « plus de » : « plus de douze langues ». En 2016, Vanessa Massoni da Rocha, dans *Cadernos de Letras da UFF* (53, p. 145-166), écrit de nouveau douze. Trois travaux, trois pages, un seul chiffre, et nulle part l'inventaire.

Le test est simple : chercher, dans les travaux qu'on peut ouvrir, chaque édition étrangère nommée avec une date, un éditeur et, si possible, un traducteur. Le décompte se fait page à page.

Massoni da Rocha (p. 151-152) nomme l'édition brésilienne : *A ilha da chuva e do vento*, publiée en 1986 par Marco Zero, dans la traduction d'Estela dos Santos Abreu. Dans un article de *TTR* (13(2), 2000, p. 179-201), Kathleen Gyssels donne dans sa liste de références l'édition néerlandaise : *Wind en Zeil*, Amsterdam, In de Knipscheer, traduction d'Edith Klapwijk, 1986. Elle présente cet éditeur comme un acteur majeur de la littérature caribéenne néerlandophone et écrit qu'il a fait traduire tous les romans de Simone Schwarz-Bart, sans en donner le nombre. Aita recense pour sa part une traduction allemande de 1988, d'Udo Schogl, et une traduction anglaise de Barbara Bray. J. David Danielson renvoie déjà à cette traduction anglaise en 1976 (*The International Fiction Review*, 3(1), note 23, p. 46) : c'est la seule traduction citée dans ses notes.

Un décompte refait sur ces quatre travaux donne quatre langues documentées sur douze, soit un tiers : l'anglais, l'allemand, le néerlandais et le portugais du Brésil. Deux de ces éditions portent la même année, 1986, quatorze ans après la parution française. Il reste au moins huit langues dont aucun travail ouvert ne nomme ni l'édition ni le traducteur.

Les formulations ne coïncident pas. Seule Aita écrit « plus de douze », quand Gyssels et Massoni da Rocha écrivent douze, comme une valeur arrêtée. Les travaux établissent quatre éditions, avancent douze langues et ne disent pas lesquelles. L'article de *TTR* lui-même ne compare aucun passage de *Wind en Zeil* au français : il examine les traductions néerlandaises de la pièce *Ton beau capitaine*, de Simone Schwarz-Bart, et de *La Migration des cœurs*, de Maryse Condé, et ne cite l'édition de 1986 que dans sa liste de références. L'édition est attestée, elle n'est pas évaluée.

› « Deux dates pour un même livre » : la date de première publication et l'histoire des éditions.
schwarz-bart_deux-dates-pour-un-meme-livre

› « Pourquoi le texte intégral n'est-il pas en libre accès ? » : comment se procurer le roman.
dossiers/schwarz-bart/texte/texte-integral/



Dans la liste de références d'un article de 2000 figure Wind en Zeil, l'édition néerlandaise de 1986.



Un crayon sur le bas d'une page : la note 4, celle qui donne le chiffre de douze langues.



Douze langues annoncées, quatre éditions retrouvées : huit places restent vides sur l'étagère.

UN CHIFFRE SANS INVENTAIRE

LES travaux cités ne permettent pas de conclure sur quatre points. Le premier est la nature du chiffre : Gyssels, Aita et Massoni da Rocha écrivent « langues », mais une même langue peut compter plusieurs traductions, et aucun des trois passages relevés ne précise si l'on compte des langues ou des éditions. Le deuxième est l'origine : les passages relevés ne renvoient à aucune source pour le chiffre de sorte que sa répétition, de 1992 à 2016, n'apporte aucune confirmation indépendante. Le troisième est la date : l'étude de Gyssels n'est datée que par sa bibliographie, dont la référence la plus récente est de 1992 ; le chiffre est antérieur à la thèse de 2006, sans qu'on puisse dire de quelle durée.

Le quatrième tient au mot « traduit » : traduction intégrale ou extraits, volume ou revue, aucun des trois passages ne le précise, et l'on ne peut pas dire si les douze langues désignent douze livres. Un recensement par langue (catalogues d'éditeurs, bibliographies nationales) lèverait le doute. Aucun des quatre travaux ouverts ne l'a mené, et les huit langues manquantes restent hors d'atteinte de ces sources. Pour l'instant, quatre est un compte, douze une affirmation répétée.

› « Pluie et vent sur Télumée Miracle en trois minutes » : le roman et sa place au programme. dossiers/schwarz-bart/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

SUR LE SITE

› « Deux dates pour un même livre » : la date de première publication et l'histoire des éditions.
schwarz-bart_deux-dates-pour-un-meme-livre

› « Pourquoi le texte intégral n'est-il pas en libre accès ? » : comment se procurer le roman.
dossiers/schwarz-bart/texte/texte-integral/

› « Pluie et vent sur Télumée Miracle en trois minutes » : le roman et sa place au programme.
dossiers/schwarz-bart/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 10 · vendredi 13 novembre 2026 · page 29

LE DOSSIER

Une stèle pour les morts ou une héroïne qui l'emporte : deux lectures de Télumée

Deux études lisent le même roman, l'une en 1976, l'autre après 1992, seize ans au moins plus tard : la première suit une femme qui tient debout, la seconde une veillée pour les morts de l'esclavage. Aucune source ouverte ne les met en regard.

EN 1976, J. David Danielson publie dans *The International Fiction Review* (3(1), p. 35-46) un article intitulé « Télumée Miracle and the Creole Experience ». Il y lit la vie de Télumée comme celle d'une femme qui atteint la sérénité et l'emporte (p. 36). Pour l'établir, il compte des faits du roman : une grève où les maîtres de l'Usine font tuer trois ouvriers et en aveuglent un, et Amboise, qui a passé sept ans en France. Danielson lit cet Amboise avec Frantz Fanon, comme l'Antillais qui part en France pour devenir blanc (p. 38 et note 11).

Après 1992, Kathleen Gyssels (université d'Anvers) propose une autre lecture dans une étude de l'ensemble de l'œuvre du couple (p. 252-264). La lecture de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* occupe surtout les pages 257 à 261. Pour elle, le roman fait entrer l'Histoire sans écrire de chronique : une histoire de famille, de lieux et de femmes, où la mémoire passe de bouche en bouche. Le récit de Télumée est une stèle funéraire et une veillée pour les morts de l'esclavage.

Deux épisodes sont, écrit-elle, décisifs : ils marquent le passage de l'individuel au collectif, de la découverte personnelle à la conscience historique, puis à un acte de mémoire commun. Dans le premier, l'enfant apprend par un récit imagé le passé servile de l'île et comprend que sa propre tristesse en vient. Dans le second, au dernier chapitre, la vieille femme proche de la mort imagine le marché aux esclaves et veut racheter les morts par sa parole. La forme circulaire du livre montre, selon Gyssels, que Télumée a maîtrisé cette histoire et repris sa terre, là où *Un plat de porc aux bananes vertes* (1967) échoue.

Gyssels ne part pas seule : elle s'appuie sur Holloway (1992), pour l'approche bio-géographique de l'histoire, et sur Kubitschek (1991), pour qui les récits de vie révisent l'Histoire. Elle ne discute pas la lecture de 1976, que Danielson n'a pas pu connaître et qui ne figure pas parmi ses appuis. Danielson, lui, nuance son propre tableau : Télumée ignore sa victoire de femme et reste ensuite perplexe devant ce que veut dire être une femme. Le désaccord ne porte pas sur les faits, mais sur ce qu'on choisit de compter : la victoire d'une femme, ou la mémoire des morts de l'esclavage.

Les deux études ne travaillent pas sur les mêmes pièces. Danielson consacre douze pages au seul roman, en compte et en décrit les faits, grève et séjour en France. Gyssels lui accorde cinq pages dans une étude qui traite aussi d'autres livres du couple, mais convoque sept travaux antérieurs, publiés de 1972 à 1992. Danielson établit des faits du roman ; Gyssels avance une lecture du livre entier. Le dernier chapitre montre Télumée debout dans son jardin, et chacune des deux lectures en tire sa conclusion : l'une décrit une vie qui tient, l'autre une parole qui répare.

› « *Commentaire 9 · Amboise demande* » : l'explication du passage où Amboise interroge Télumée sur sa vie. dossiers/schwarz-bart/commentaires/texte-9

› « *La fin du roman accomplit-elle une victoire ?* » : la dissertation modèle sur ce sujet. dossiers/schwarz-bart/dissertations/sujet-10



Deux études sur le même roman, un tiré à part et un gros volume : aucune ne cite l'autre.

DEUX LECTURES SANS DIALOGUE

LES deux études ne se répondent pas. Gyssels cite sept travaux sur le roman (Toumson 1972, Hyvrard 1977, Morrison 1983, Zimra 1986, Campbell 1987, Kubitschek 1991, Holloway 1992), tous à l'appui de sa lecture : elle ne s'oppose explicitement à aucun. Aucune source ouverte ne dit laquelle des deux lectures rend le mieux compte des dernières pages.

La même idée d'une autre histoire revient en 2021 chez Frances J. Santiago Torres (université de Porto Rico), dans « Une autre Histoire : l'œuvre de Simone Schwarz-Bart » (*RELIEF*, 15(2), décembre 2021, p. 94-105), à partir de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972) et de *Ti Jean L'Horizon* (1979) : une histoire bâtie par l'oralité, à partir de gens ordinaires, là où les archives sont incomplètes. L'article s'ouvre sur une épigraphe de Fanon, que Danielson convoquait déjà pour Amboise. Elle ne conteste explicitement aucun chercheur, et ni Danielson ni l'étude de Gyssels ne figurent dans sa liste de travaux.

Deux limites s'y ajoutent. L'étude de Gyssels n'est datée que par sa bibliographie, dont la référence la plus récente est de 1992. Les chiffres de Danielson ne sont repris ni contestés par aucun travail ouvert.

› « *Commentaire 10 · Demeurer debout dans son jardin* » : la dernière explication du parcours. dossiers/schwarz-bart/commentaires/texte-10



Un article de 2021 s'ouvre sur une épigraphe de Fanon, que Danielson convoquait déjà pour Amboise.



Des lunettes sur sept lignes : les sept travaux de 1972 à 1992 que Gyssels convoque.

SUR LE SITE

› « *Commentaire 9 · Amboise demande* » : l'explication du passage où Amboise interroge Télumée sur sa vie.
dossiers/schwarz-bart/commentaires/texte-9

› « *La fin du roman accomplit-elle une victoire ?* » : la dissertation modèle sur ce sujet.
dossiers/schwarz-bart/dissertations/sujet-10

› « *Commentaire 10 · Demeurer debout dans son jardin* » : la dernière explication du parcours.
dossiers/schwarz-bart/commentaires/texte-10

MÉTHODE

Pars de la nature

pour dire que personne n'est né pour servir, cite la Nature, qui « nous a tous faits de même forme » (§ 23) afin de faire de nous des « frères ». Nul n'est maître par nature.

Accroche le parcours

à propos de Venise, le texte parle de « l'entretien de leur liberté ». Reprends « entretien » pour lier l'éducation au parcours « défendre et entretenir la liberté ».

Garde le contraste

de Venise aux terres du grand seigneur, on passe d'une cité d'hommes à « un parc de bêtes ». Ton exemple pour montrer ce que fait un maître.



Une trompe de corne attend sur la dalle, pavillon tourné vers nous.

Compte ce que le peuple fournit

« Vous semez vos fruits afin qu'il en fasse le dégât ». Le tyran vit de ce qu'on lui donne.

Dis le prix de la servitude

« avec la liberté se perd du même coup la vaillance ». Un peuple asservi perd son courage.

Sois prudent sur les tyrannicides (ceux qui tuent un tyran) : Brutus le jeune et Cassius « ôtèrent bien heureusement la servitude » mais moururent. Le texte salue le geste et en note le prix ; n'en fais pas une méthode.

Cite par paragraphe

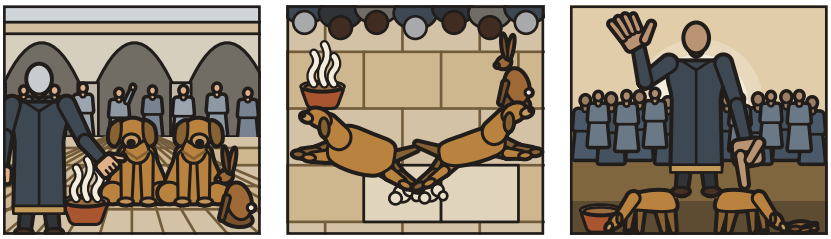
écris « § 43 », pas une page, et dis quelle traduction tu suis. Les cent vingt paragraphes sont ceux de l'édition, le manuscrit n'en comporte pas ; les pages changent d'une édition à l'autre.

› *La page « Se servir du Discours dans une copie » complète ces gestes.*
dossiers/la-boetie/methode/utiliser-le-discours-dans-une-copie

L'ESSENTIEL

Pourquoi La Boétie raconte-t-il l'histoire des deux chiens frères que Lycurgue lâche en plein marché ?

Deux chiens, une soupe, un lièvre : une scène de quelques lignes, et une preuve à garder pour toute copie sur la liberté.



Lycurgue pose deux chiens frères au marché. Chacun file de son côté, au plat ou au lièvre. Il les montre au peuple : ils sont frères.

PARCE que cette scène est une preuve. La Boétie veut établir qu'on ne naît pas fait pour servir : ce qu'on devient dépend de ce qu'on a reçu. Pour le montrer, il raconte une expérience. Lycurgue, qui a donné ses lois à Sparte, élève deux chiens frères, allaités du même lait. L'un grandit à la cuisine, l'autre court les champs, habitué au son de la trompe. Puis Lycurgue les met en plein marché, avec une soupe d'un côté et un lièvre de l'autre : « l'un courut au plat, et l'autre au lièvre » (§ 43).

Regarde le montage. Au départ, tout est égal : même portée, même lait. Une seule chose change, la façon de les élever, et Lycurgue donne lui-même la règle : « les hommes sont tels que leur éducation les fait ». Lycurgue joue devant tout le monde : il veut « montrer au peuple lacédémonien » ce qu'il avance. Quand chaque chien file de son côté, personne ne peut plus invoquer la nature. Lycurgue n'a qu'à conclure : « Et pourtant, dit-il, ils sont frères. » Retiens ce « pourtant » : il oppose la parenté à la conduite, et c'est lui qui fait la preuve.

Regarde aussi qui parle. La Boétie écrit « ayant nourri, dit-on, deux chiens » : il rapporte un récit qu'on raconte, sans le garantir. En copie, écris qu'il rapporte cette histoire, jamais qu'il l'a constatée.

La leçon vient au paragraphe suivant. Par ses lois, Lycurgue forme les Lacédémoniens (c'est le nom que le texte donne aux habitants de Sparte) si bien que chacun aurait mieux aimé mourir de mille morts que de reconnaître un autre seigneur que « la Loi et le Roi ».

Voilà ce que tu en tires en copie. Sur un sujet qui demande si la servitude est naturelle, les deux chiens font une preuve par l'exemple : même origine, deux conduites. Cite l'histoire en trois temps (les deux chiens, le marché, la chute), puis relie-la à la formation des Spartiates : tu passes ainsi d'un exemple à une idée.

› *« Éduquer à la liberté : Venise, Lycurgue, les Spartiates » commente les paragraphes 42 à 48, scène des chiens comprise.* dossiers/la-boetie/commentaires/texte-6

LA PHRASE À RETENIR

La Boétie énonce la règle juste après avoir plaint ceux qui naissent sous le joug sans avoir jamais vu la liberté.

« Le naturel de l'homme est bien d'être libre et de vouloir l'être ; mais aussi sa nature est telle que naturellement il garde le pli que l'éducation lui donne. » (§ 53)

Regarde le « mais » : il tient deux vérités ensemble, un désir (être libre) et une pente (garder le pli). Cite toujours les deux moitiés, sinon tu fais de La Boétie un optimiste. Regarde aussi « pli » : ce qui est plié longtemps reste plié, et l'éducation plie dans un sens ou dans l'autre. Le nom utile en copie : l'argument de l'habitude, que le texte appelle coutume au paragraphe suivant. En une ligne : libre par nature, pris par l'habitude.

› *« Les nourris dans la servitude » : l'éducation et l'apparence de nature.*
dossiers/la-boetie/commentaires/texte-5

LE SAVIEZ-VOUS ?

Un million, ou un million de millions ?

DANS le paragraphe 4, le nombre des hommes qui servent change selon le texte que tu ouvres.

La traduction du site, établie sur l'imprimé de 1577, écrit : « voir un million de millions d'hommes servir misérablement » (§ 4). Le manuscrit de Mesmes, texte de référence, écrit : « voir un milion d'hommes servir miserablement ». Un million de millions, c'est mille milliards, et le site compte neuf écarts entre les deux textes de ce seul paragraphe.

Aucun des deux chiffres n'est un recensement. La Boétie veut faire sentir l'étonnement devant un seul homme obéi par une foule, et une exagération y suffit (le mot savant est hyperbole). En copie, n'en tire aucun calcul.

Ce que le fait change dans ta lecture : l'étonnement ne dépend pas du nombre. Un million ou mille milliards, la question reste la même : comment tant d'hommes servent-ils un seul ?

› *Le « Texte intégral » donne le paragraphe 4 en traduction, dans l'imprimé de 1577 et dans le manuscrit de Mesmes.*
dossiers/la-boetie/texte/discours-de-la-servitude-volontaire-texte-integral

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

Un texte du XVIe siècle contre les tyrans : que raconte-t-il, et peut-on le lire en un après-midi ?

Un jeune homme du XVIe siècle se demande pourquoi des peuples entiers obéissent à un seul homme.

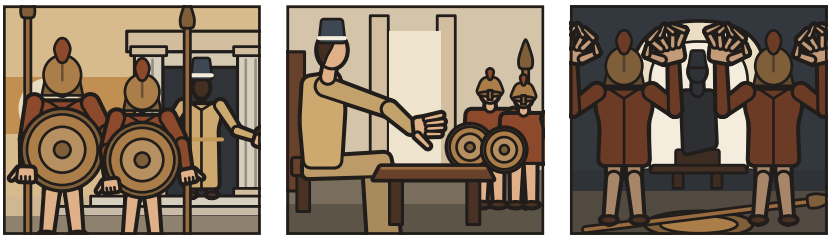
LE DÉTAIL QUI COMPTE

Au paragraphe 18, La Boétie s'adresse au peuple comme un juge à un complice présumé. Juste avant, il a rappelé que le tyran n'a que deux yeux, deux mains et un corps, comme le premier venu.

« Comment oserait-il vous courir sus, s'il n'avait intelligence avec vous ? » (§ 18)

Deux expressions ont vieilli. « Courir sus » à quelqu'un, c'est l'attaquer ; avoir intelligence avec quelqu'un, c'est s'entendre avec lui. La question est simple : comment un seul homme oserait-il s'en prendre à tout un peuple, si ce peuple ne lui en donnait pas les moyens ? La phrase sert à l'écrit comme à l'oral parce qu'elle tient le livre en une ligne : le tyran n'est fort que de l'accord de ceux qu'il écrase.

› *« Pourquoi un homme seul tient-il debout un peuple entier ? »*
la-boetie/servitude-volontaire/



Deux Spartiates arrivent au palais d'Hydarne. Hydarne leur tend la main : une ville de Grèce. Ils lèvent les mains : les dents et les ongles.

LE *Discours de la servitude volontaire* n'a pas d'intrigue, mais il avance comme un voyage en plusieurs arrêts. Étienne de La Boétie y pose une seule question : comment un peuple entier en vient-il à servir un seul homme, qui n'est pas plus fort que le premier venu ? Il répond en racontant des histoires de l'Antiquité, avec des rois, des empereurs romains et des cités grecques. Voici l'itinéraire, dans l'ordre.

Premier arrêt : la surprise. Le livre s'ouvre sur un vers d'Homère, où Ulysse veut qu'un seul soit le maître ; La Boétie le corrige : un seul maître, c'est déjà un malheur. L'auteur ne cherche pas quel régime est le meilleur. Il veut seulement comprendre comment tant de gens supportent un seul maître. Le ton est vif, parfois furieux, comme celui de quelqu'un qui n'en revient pas.

Deuxième arrêt : les tyrans. Il en distingue trois sortes : ceux que le peuple a choisis, ceux qui ont pris le pouvoir par les armes et ceux qui l'ont reçu en héritage (§ 31). Son verdict est sec : il voit des différences entre eux, mais pas de vrai choix.

Troisième arrêt : l'habitude. Ceux qui naissent sous un maître ne connaissent rien d'autre et finissent par trouver cela naturel. C'est, dit-il, la première raison pour laquelle on sert volontiers.

Quatrième arrêt : les tours de passe-passe. Les tyrans occupent le peuple avec des spectacles, des jeux et des festins, et se donnent des airs de personnages à part : des rois d'Assyrie qui se montrent le moins possible, des rois d'Égypte qui se masquent.

Cinquième arrêt : la chaîne. Le tyran ne tient pas seul. Une poignée d'hommes ont son oreille, chacun d'eux en tient d'autres, et de proche en proche on arrive à des foules entières de complices, qui espèrent y gagner et finissent par ne plus s'appartenir.

Dernier arrêt : la fin. L'auteur invoque Dieu, qui réserve aux tyrans et à leurs complices une peine particulière.

Le livre est bref, dur, jamais ennuyeux, et il se lit en un après-midi.

› *« De quoi parle le Discours de la servitude volontaire ? » : la même œuvre, racontée en trois minutes sur le site.*
dossiers/la-boetie/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

UNE REMARQUE POUR LA MAISON

Faites-vous raconter la scène du palais d'Hydarne

CE soir, demandez à votre enfant de vous raconter l'histoire d'Hydarne et des deux Spartiates. Vous n'avez pas besoin d'avoir lu le livre : la scène tient en quatre paragraphes, avec un début, un milieu et une fin, comme un conte.

Pour vous repérer : deux Spartiates, Sperthias et Boulis, partent de leur plein gré chez le roi de Perse payer la mort des ambassadeurs de son père, tués par leur cité. En chemin, un seigneur perse, Hydarne, les reçoit au palais et leur promet une ville de Grèce s'ils passent au service du roi. Ils refusent : il connaît la faveur du roi, pas la liberté, et s'il la connaissait il leur conseillerait de la défendre, non pas avec la lance et l'écu, « mais avec les dents et les ongles » (§ 47).

Trois questions suffisent : qui offre quoi ? Pourquoi refusent-ils ? Que ne connaît pas le Perse ? Laissez raconter votre enfant avec ses mots, sans le corriger.

› *« Éduquer à la liberté : Venise, Lycurgue, les Spartiates » commente les paragraphes 42 à 48, dont la scène d'Hydarne.* dossiers/la-boetie/commentaires/texte-6

REPÈRES

L'auteur

Étienne de La Boétie, né en 1530, mort en 1563. Il siège au parlement de Bordeaux, la cour de justice de la ville, de 1553 à sa mort, et il est l'ami de Montaigne.

L'époque

le XVIe siècle. Le site situe l'écriture vers 1548, dans la jeunesse de l'auteur ; les historiens discutent encore la date exacte. Le livre ne paraît qu'après sa mort.

La forme

un discours, une soixantaine de pages, cent vingt paragraphes dans l'édition du site. Temps de lecture : un après-midi.



Un bouclier rond de bronze se tient de chant contre un mur nu, une lance à côté.

Qui est qui

un tyran, seul au sommet ; le peuple, qui lui obéit ; ses complices, une poignée d'hommes autour de lui. Hors du livre, Montaigne, l'ami qui a renoncé à publier le texte.

Les mots qui arrêtent

« joug », la pièce de bois qu'on pose sur la tête des bœufs, et par image la servitude ; « lacédémonien », habitant de Sparte (le texte dit aussi spartiate).

Où le lire gratuitement

le texte intégral est en accès libre sur le site, chaque paragraphe en traduction en français moderne, puis dans le texte du XVIe siècle.

Ce qui revient au Bac

le livre est au programme de première, avec le parcours « défendre et entretenir la liberté », libellé du programme officiel que reprend le descriptif de l'oral ; c'est sous cet angle que l'examinateur l'attend.

› *« Discours de la servitude volontaire · Étienne de La Boétie » : l'entrée du dossier du site.*
la-boetie_discours-de-la-servitude-volontaire

POUR ALLER VRAIMENT PLUS LOIN · *Le Bac par le français*
N° 10 · vendredi 13 novembre 2026 · page 32

L'ENQUÊTE

Deux articles de 2015 arrêtent l'exorde du Discours à la page 79, là où la lecture habituelle le mène jusqu'à la page 89

L'exorde du Discours de la servitude volontaire s'étendrait d'ordinaire sur onze pages ; deux articles de 2015 n'en retiennent que deux et refont le plan du reste page par page, sur la même édition.

LE 15 janvier 2015, le site de recherche Fabula met en ligne, dans sa série *Les colloques*, les articles réunis autour du *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie, texte du XVIe siècle qui demande pourquoi un peuple obéit à un seul homme. Dans *La Boétie alias Thersite*, Déborah Knop reprend la division du discours en cinq parties (exorde, proposition, narration, confirmation, péroraison) et pose une question de bornes : où s'arrête l'exorde, la partie qui introduit ? Tel qu'il est habituellement délimité, écrit-elle, il court jusqu'au haut de la page 89 de l'édition Gontarbert, à la fin du paragraphe 10 de cette édition. Il ferait alors onze pages (p. 78-88). Knop l'arrête à la page 79, à la fin de son paragraphe 2, et nomme « narration » la dizaine de pages qui suit.

Le même jour, dans le même recueil, Olivier Halévy et Michel Magnien refont le découpage dans *Quelle dispositio pour le Discours de la Servitude volontaire ?* (la dispositio, en rhétorique, est l'ordonnance des parties) et comptent eux aussi sur l'édition Gontarbert. Ils reconnaissent cinq unités : un exorde (p. 78-79), trois parties (p. 79-88, 88-120 et 120-127) et une courte péroraison, c'est-à-dire la conclusion du discours. La seconde partie fait 31 pages, la troisième un peu plus de 7. Dans la seconde, le premier argument pèse environ 17 pages, les suivants 6, 5 et 3. Pour poser ces frontières, ils s'appuient sur des connecteurs, des annonces du discours sur lui-même, des formules conclusives et des reprises de mots ; Knop, elle, s'appuie sur un adverbe, « Premierement », qui ouvre selon elle la première partie de l'argumentation.

Mis côte à côte, les totaux se rejoignent. Knop partage la confirmation, la partie qui démontre, en trois blocs : 17 pages, 11 et 10, soit 38. Chez Halévy et Magnien, 31 pages et un peu plus de 7 donnent aussi 38. Les deux frontières de l'exorde coïncident ; la suite se découpe autrement. Tous deux couvrent le même espace, de la page 78 à la page 127, soit cinquante pages : onze en font un peu plus d'un cinquième, quand Knop écrit qu'elles feraient « environ un sixième » du discours. Elle avance en outre un témoin imprimé : la reprise des pages 79-88 dans le *Reveille-matin des Francois* de 1574, qui « confirme leur unité ».

Reste la fin, que Halévy et Magnien contestent. La critique la cantonne le plus souvent aux huit dernières lignes, le dernier paragraphe de la page 127 ; Knop la limite à cette page. Eux en font une demi-page et jugent qu'elle pourrait commencer plus haut, à la ligne 13 de la page 125. Sur sa valeur, Michaël Boulet y voit une pirouette qui ne convainc personne, et la rapproche de la fin de l'*Éloge de la folie* d'Érasme et de celle du *De incertitudine scientiarum* d'Agrippa ; Bruno Méniel soutient au contraire que tout le Discours converge vers cette exhortation, une invitation au petit groupe des « mieulx nés ». Halévy et Magnien disent que le rapprochement de Boulet a toujours été leur grille de lecture, tout en jugeant l'argument de Méniel « fort solide ».

› *« L'exorde et la question refondée : L'énigme de l'obéissance » commente les paragraphes 1 à 4 du Discours.* dossiers/la-boetie/commentaires/texte-1

› *« Faire entendre le Discours de la servitude volontaire à l'entretien » découpe l'œuvre : exorde (§ 1 à § 4), péroraison (§ 119 à § 120).* dossiers/la-boetie/presentation/presentation-de-l-oeuvre



Knop arrête l'exorde à la page 79, là où la lecture habituelle va jusqu'à la page 89.



Le Reveille-matin des Francois de 1574 reprend les pages 79 à 88 et confirme leur unité.



Deux articles, une édition : la confirmation se découpe en trois blocs ou en deux, pour un total voisin de 38 pages.

UNE PAGE N'EST PAS UNE MESURE DU TEXTE

LA limite tient d'abord à l'unité. Les deux articles comptent en pages d'une seule édition, l'édition Gontarbert, et ne donnent ni l'éditeur ni l'année de cette édition : leurs chiffres ne se recontrôlent pas sans elle, et le même texte tombe sur d'autres pages dans une autre. Le découpage en paragraphes ne vaut pas mieux : Halévy et Magnien rappellent que Simon Goulart a introduit 31 paragraphes dans son édition imprimée, et l'alinéa relève de l'éditeur autant que de l'auteur. Le texte intégral du site en compte cent vingt et place l'exorde aux paragraphes 1 à 4, non 1 et 2.

Deuxième limite, une incohérence de dates dans l'un des articles. Knop date du *Reveille-matin des Francois* de 1574 la reprise du texte dans le corps de l'article, et de 1564 dans l'annexe. Aucune des sources consultées ne dit laquelle est la bonne.

Troisième limite : un décompte établit où le texte change de partie, non ce que vaut la fin. Les lectures de Boulet et de Méniel ne sont connues, dans les sources consultées, que par Halévy et Magnien, et entre la pirouette de l'un et la convergence de l'autre un compte de pages ne tranche pas.

› *La notice de tête du « Texte intégral » précise que la division en paragraphes est celle de l'édition et que le manuscrit n'en comporte pas.*
dossiers/la-boetie/texte/discours-de-la-servitude-volontaire-texte-integral

SUR LE SITE

› *« L'exorde et la question refondée : L'énigme de l'obéissance » commente les paragraphes 1 à 4 du Discours.*
dossiers/la-boetie/commentaires/texte-1

› *« Faire entendre le Discours de la servitude volontaire à l'entretien » découpe l'œuvre : exorde (§ 1 à § 4), péroraison (§ 119 à § 120).*
dossiers/la-boetie/presentation/presentation-de-l-oeuvre

› *La notice de tête du « Texte intégral » précise que la division en paragraphes est celle de l'édition et que le manuscrit n'en comporte pas.*
dossiers/la-boetie/texte/discours-de-la-servitude-volontaire-texte-integral

LE DOSSIER

« Police » une seule fois, « façon » cinq fois : le relevé d'Emmanuel Buron s'écarte de la lecture de Clastres

Un article de 2015 bâtit une lecture du Discours sur le compte de quelques mots, s'appuie sur un manuscrit conservé à Bordeaux que d'autres jugent tardif, et prend ses distances avec Pierre Clastres.

DANS le *Discours de la servitude volontaire*, le mot « police » n'apparaît qu'une fois, relève Emmanuel Buron dans *La nature et ses façons*, article mis en ligne par Fabula le 15 janvier 2015. Le mot « façon » revient cinq fois : Buron en écarte deux (« de façon que », « la façon que ») et en analyse trois, qui définissent la monarchie (« les autres façons de republique »), la tyrannie (« la façon de regner ») et la force de la coutume (la nourriture fait les hommes « de sa façon »). Il attribue à La Boétie un néologisme, « policeur », que Michel Magnien considère, écrit-il, comme une véritable signature. Un recomptage sur le manuscrit de Mesmes et l'imprimé de 1577 retrouve ces chiffres : « police » et « policeur » une fois chacun, à propos de Lycurgue, « façon » ou « façons » cinq fois.

Buron rattache ce relevé à une querelle de lecture. Pierre Clastres, rappelle-t-il, voyait dans le Discours un texte fondateur de l'anthropologie politique ; Buron déclare s'écarter de cette lecture, et reproche aux historiens d'avoir donné à « police » un sens « trop étatique et institutionnel ». Il s'appuie sur le *Dictionnaire du moyen français* en ligne, qui propose trois sens de « police », et conteste la glose de Huguet, qui définit « policeur » par « organisateur d'un état, législateur » : elle « laisse échapper certains aspects essentiels du sémantisme de ce mot ».

Le même article s'appuie sur un témoin matériel, le manuscrit Mériadeck de la bibliothèque de Bordeaux (Ms 2199). Buron y relève la leçon « tenir à mestairie » et, ailleurs, la leçon « Vive l'Empereur », qu'il juge plus exacte, puisque ce sont des empereurs romains que La Boétie évoque dans les lignes voisines. Le manuscrit de Mesmes et l'imprimé de 1577 portent tous deux « Vive le Roi ».

Jean Balsamo, dans *La Servitude volontaire : une défense et illustration de la langue française*, mis en ligne le même jour, est plus réservé sur ce témoin. Il déduit de la métrique d'une traduction de Virgile en seize alexandrins, mètre qui ne s'impose, écrit-il, qu'à partir des années 1553-1554, qu'un développement a été ajouté dans une seconde rédaction, et il note que le « témoignage tardif du manuscrit de Bordeaux ne confirme pas ce point ». Il date aussi la copie du manuscrit de Mesmes du début des années 1560.

Halévy et Magnien ajoutent un détail de témoin : les apostrophes adressées à Longa, le dédicataire, ne figurent pas dans le manuscrit de Bordeaux, récemment mis en ligne par A. Legros dans les Bibliothèques Virtuelles Humanistes. Ils n'en comptent que deux, placées juste avant deux ruptures brutales de l'argumentation. Trois usages du même manuscrit se dessinent : un réservoir de leçons chez Buron, une preuve manquante chez Balsamo, une absence chez Halévy et Magnien.

› *« La Boétie · Le lexique », sous le titre « La franchise qu'on défend ».* dossiers/la-boetie/grammaire/le-lexique/

› *« Les jeux, les théâtres, les appâts » commente les paragraphes 69 à 75, celui du cri « Vive le roi » compris.* dossiers/la-boetie/commentaires/texte-8



Le manuscrit de Bordeaux donne « Vive l'Empereur » ; celui de Mesmes et l'imprimé de 1577, « Vive le Roi ».

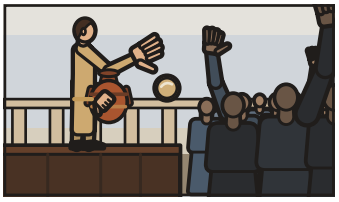
UN MANUSCRIT SANS DESCRIPTION, UN DÉSACCORD RAPPORTÉ

LE manuscrit de Bordeaux n'est connu, dans les sources consultées, que par ses usages : sa cote (Ms 2199), deux leçons chez Buron, une absence chez Halévy et Magnien, l'adjectif « tardif » chez Balsamo. Aucune ne donne sa date, son nombre de feuillets ni son copiste, et aucune ne dit s'il dérive d'une copie connue ou d'un imprimé. Un témoin tardif peut conserver une leçon ancienne comme la corriger : sans cette description, « Vive l'Empereur » ne se classe ni comme meilleure leçon ni comme retouche.

Seconde limite : la lecture de Clastres n'est rapportée que par Buron, qui ne nomme pas non plus l'édition dont il cite les pages, ni ne situe les deux occurrences de « façon » qu'il écarte. Un désaccord sur l'ensemble de cette lecture n'est ni établi ni exclu.

Troisième limite : un relevé de mots a ses bornes. Une occurrence de « police » et cinq de « façon » donnent un point d'appui à une lecture, non une preuve, et l'argument de Balsamo repose sur un seul passage, seize vers traduits de Virgile. Aucune des sources consultées ne le recoupe par un second relevé de métrique, ni ne rapporte les chiffres de Buron aux autres écrits de La Boétie.

› *« Montaigne a renoncé à publier le texte de son ami » suit les mains par lesquelles le texte est passé.* la-boetie/montaigne-et-le-discours/



Devant le blé, le vin et le sesterce, la foule crie « Vive le roi ! », dit La Boétie.



Buron relève cinq occurrences du mot « façon » dans le Discours.

SUR LE SITE

› *« La Boétie · Le lexique », sous le titre « La franchise qu'on défend ».*
dossiers/la-boetie/grammaire/le-lexique/

› *« Les jeux, les théâtres, les appâts » commente les paragraphes 69 à 75, celui du cri « Vive le roi » compris.*
dossiers/la-boetie/commentaires/texte-8

› *« Montaigne a renoncé à publier le texte de son ami » suit les mains par lesquelles le texte est passé.*
la-boetie/montaigne-et-le-discours/

MÉTHODE

Cite par le soir

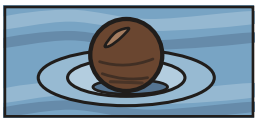
Écris « premier soir », « quatrième soir », pas un numéro de page : les éditions ne se paginent pas de la même façon. Le site les repère un à un.

Nomme les voix

Le « je » est le philosophe ; la Marquise n'a pas de nom dans le dialogue. Écris « le philosophe » et « la Marquise », pas *Fontenelle dit* pour toutes les répliques.

Compte pour faire grand

Au quatrième soir, il y a « seize planètes », lunes comprises, et la nature « ne nous en montre que sept ». Cite-le : l'univers du livre dépasse le ciel visible.



Une petite boule de bois suit sans peine le courant d'une rivière.

Date la physique

Les « tourbillons de Descartes » sont le système que le livre expose en 1686. N'écris pas que Fontenelle « se trompe » : écris qu'il présente la science de son temps.

Garde une image pour l'oral

Le philosophe se figure « suspendu en l'air » pendant que la Terre tourne sous lui, avec « des villes à tours de porcelaine ». Raconte-la en deux phrases.

Sers-toi des comètes

Au cinquième soir, la Marquise appelle les comètes des « députés » des mondes voisins ; elles ne font peur « qu'aux enfants ». Une peur devient une plaisanterie.

Reste prudent

Le philosophe prend parti « comme on en prend dans les guerres civiles ». Cite-le pour dire que le livre propose une hypothèse, pas une certitude.

› *La page « Lire un dialogue scientifique » prolonge ces gestes.* dossiers/fontenelle/methode/lire-un-dialogue-scientifique

L'ESSENTIEL

Pourquoi Fontenelle compare-t-il la Terre à un navire de cent cinquante canons ?

La Marquise doute qu'une planète si lourde puisse bouger. Le philosophe lui répond par un navire, des chiffres et un souffle de vent : voilà de quoi écrire une vraie réponse en copie.



Sur la berge, il lui montre un gros navire. Un petit souffle de vent le fait avancer. Elle sent assez de courage pour oser tourner.

PARCE que la Marquise vient de dire que « la Terre ne paraît guère portative » (premier soir). Pour elle, une masse si lourde ne peut pas voyager. Le philosophe cherche alors l'objet le plus lourd qu'on voie bouger : « un gros navire monté de cent cinquante pièces de canon », « chargé de plus de trois mille hommes », et d'une grande quantité de marchandises. Retiens la manœuvre : il ne démontre rien, il donne un poids que chacun peut se représenter.

Ce géant avance pourtant avec « un petit souffle de vent ». La raison tient en une phrase : l'eau est liquide, elle se laisse diviser, elle résiste peu. Sur une rivière, le navire suit même le courant sans effort. Le philosophe fait alors passer l'eau au ciel : la Terre, « toute massive qu'elle est », est portée au milieu de la matière céleste, « infiniment plus fluide que l'eau », qui remplit l'espace où nagent les planètes.

Une seconde image ferme la porte. Où la Terre s'accrocherait-elle pour résister ? Ce serait comme si « une petite boule de bois » pouvait ne pas suivre le courant d'une rivière.

La Marquise relance : si cette matière est si fluide, elle doit être légère : comment la Terre « se soutient-elle » dessus ? Le philosophe ressort le navire, « plus léger que l'eau, puisqu'il y surnage ». Elle s'agace, elle ne veut plus entendre parler du gros vaisseau. Il lui propose alors quatre éléphants pour porter la Terre, comme font les Indiens. Elle en rit, puis déclare qu'elle se sent « assez de courage pour oser tourner ».

Pour ta copie : le navire n'est pas une preuve, c'est une image qui rend le mouvement de la Terre pensable. Écris que Fontenelle part d'un objet familier et chiffré, qu'il le fait revenir pour répondre à une seconde objection, et que la Marquise ne cède qu'à son rythme. C'est la méthode du livre : expliquer, c'est partir de ce que le lecteur voit déjà.

› *Retrouve le navire dans « Entretiens sur la pluralité des mondes », texte intégral, premier soir, paragraphes 9 et 10.* dossiers/fontenelle/texte-integral

LA PHRASE À RETENIR

Après le navire, la Marquise réclame un signe : si la Terre tourne, il doit bien en rester une petite marque. Le philosophe répond par une phrase à savoir par cœur.

« Les mouvements les plus naturels, répondis-je, et les plus ordinaires, sont ceux qui se font le moins sentir, cela est vrai jusque dans la morale. » (premier soir)

Regarde « le moins sentir » : l'absence de sensation devient la preuve qu'un mouvement est ordinaire. Regarde aussi « jusque dans la morale » : l'idée quitte la physique pour la conduite des hommes, et la Marquise s'en moque aussitôt : « cela s'appelle bâiller ». Le nom utile en copie : une maxime, c'est-à-dire une phrase courte qui pose une règle générale.

› *Premier soir, § 17 : « Entretiens sur la pluralité des mondes », texte intégral.* dossiers/fontenelle/texte-integral

LE SAVIEZ-VOUS ?

La Voie de lait et ses douze mille îles

AU cinquième soir, le philosophe donne à la Marquise une image venue des îles Maldives pour lui faire voir la Voie lactée.

Au cinquième soir, le philosophe montre à la Marquise « cette blancheur qu'on appelle la Voie de lait » et lui demande si elle se figure ce que c'est. La réponse tient en une phrase : « une infinité de petites étoiles » invisibles à l'œil, « semées si près les unes des autres » qu'elles forment une lueur continue. Pour les faire voir, il les compare aux îles Maldives, « ces douze mille petites îles ou bancs de sable », que l'on sauterait presque comme des fossés. Il pousse l'image : d'un monde à l'autre, on pourrait « se donner la main ». Retiens ce que le détail change : dans ce livre, la Voie lactée n'est pas une traînée de lumière, c'est un archipel de mondes si serrés que leurs habitants se parleraient presque.

› *Cinquième soir, paragraphe 10 : « Entretiens sur la pluralité des mondes », texte intégral.* dossiers/fontenelle/texte-integral

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

Un livre fait de conversations sur les planètes : y a-t-il une histoire, ou seulement un cours ?

Pas d'aventures, mais une règle du jeu : le jour pour les visiteurs, la nuit pour les planètes.

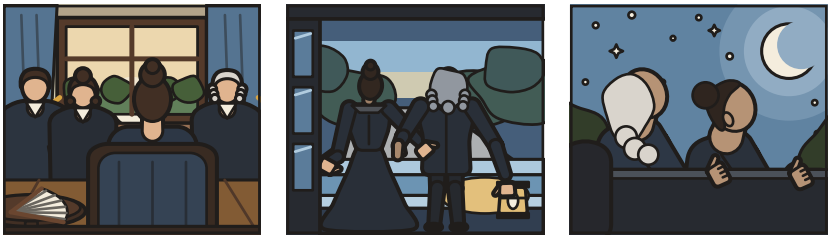
LE DÉTAIL QUI COMPTE

Le lendemain du premier soir, le philosophe envoie demander à la Marquise « si elle avait pu dormir en tournant ». La réponse tient en une phrase, et elle fait sourire.

« Elle me fit répondre qu'elle était déjà toute accoutumée à cette allure de la Terre, et qu'elle avait passé la nuit aussi tranquillement qu'aurait pu faire Copernic lui-même. » (second soir)

La veille, l'idée que la Terre tourne l'inquiétait. Une nuit a suffi : l'idée est devenue une habitude, et la Marquise dort aussi bien que Copernic, dont le système fait tourner la Terre. À l'écrit comme à l'oral, la phrase sert dès qu'on parle de ce que fait une grande découverte à celui qui l'apprend : on s'y fait vite.

› *Second soir, § 1 : « Entretiens sur la pluralité des mondes », texte intégral.* dossiers/fontenelle/texte-integral



Les visiteurs restent jusqu'au soir. Libres enfin, ils gagnent le parc. Là, ils lèvent la tête vers la Lune.

Il y a une histoire, mais toute simple : un séjour à la campagne. Un philosophe passe quelques semaines chez une marquise. Elle le presse de lui parler du ciel, il se défend, puis « il fallut céder ». Elle ne sait rien d'astronomie, il sait tout : le livre est la suite de leurs conversations.

L'astuce, c'est la règle du jeu. Le jour, la maison appartient au monde : des visiteurs s'installent jusqu'au soir, « selon l'ennuyeuse coutume de la campagne ». La nuit appartient aux planètes. Quand la Marquise voudrait poursuivre en plein jour, il refuse : de telles rêveries ne se confient « qu'à la Lune et aux étoiles ». Le parc, après le souper, devient « un lieu consacré à nos conversations savantes ».

Que dit-il, la nuit ? Six soirs, six étapes. D'abord que la Terre tourne autour du Soleil, comme n'importe quelle planète. Puis que la Lune pourrait être un monde comme le nôtre, avec des habitants ; le lendemain, il reprend à moitié sa parole : elle « pourrait bien ne l'être point ». On visite ensuite les autres planètes, une à une, en se demandant qui pourrait y vivre. Au cinquième soir, les étoiles deviennent autant de soleils, et l'univers s'agrandit tant que la Marquise s'y perd.

Le jour a pourtant le dernier mot. Au sixième soir, le temps a passé : « Il y avait longtemps que nous ne parlions plus des mondes ». Deux hommes d'esprit viennent de quitter le salon. La Marquise leur a dit que toutes les planètes sont habitées : l'un a cru à une plaisanterie, l'autre l'a prise au mot, et elle se demande si le philosophe ne lui a pas « gâté l'esprit ». Il ne la gronde pas. Il lui répond qu'elle aurait mieux fait de plaisanter avec eux.

Le ton est celui du salon : léger, galant, plein de plaisanteries. La Marquise rit autant que le philosophe, et personne ne fait de grands discours.

› *Pour parcourir le livre autrement, la page « Les Entretiens en trois minutes · Fontenelle ».* dossiers/fontenelle/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

UNE REMARQUE POUR LA MAISON

Dessiner un habitant qui ne ressemble à personne

Au début du quatrième soir, le philosophe fait un reproche amusé à la Marquise : ses rêves de la nuit ne lui ont montré que « quelque chose qui ressemblait à ce que l'on voit ici ». Même endormie, elle n'a pas su inventer un habitant de planète qui ne soit pas fait comme nous. Proposez la même épreuve à votre enfant : chacun dessine, en cinq minutes, un habitant d'une autre planète, avec une seule règle, rien qui ressemble à un homme. Comparez ensuite. Vous verrez vite que c'est difficile, et c'est exactement ce que dit le livre. Pas de note, pas de leçon : demandez seulement pourquoi il a choisi ce dessin, et laissez-le raconter (quatrième soir). Si vous riez de vos propres dessins, vous avez compris le ton du livre.

› *Pour poser d'autres questions à voix haute : « Banque de soixante questions », le jeu de l'oral du site.* dossiers/fontenelle/banque/banque-de-questions

REPÈRES

L'auteur

Bernard Le Bovier de Fontenelle, né à Rouen le 11 février 1657, mort à Paris le 9 janvier 1757, à 99 ans. Secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences dès 1697, il a connu deux rois, Louis XIV puis Louis XV.

L'époque

le livre paraît en 1686, sous Louis XIV. La science qu'il explique est celle de ce temps-là, pas celle d'aujourd'hui.

La forme et la longueur

une préface, une lettre à un ami, six soirs : 129 paragraphes, environ 37 000 mots, soit deux heures et demie à 250 mots par minute, et de dix-neuf à vingt-six minutes par soir.



Le lendemain, le philosophe demande si elle a pu dormir en tournant.

Qui est qui

le philosophe, qui dit « je » ; la Marquise, sans nom (« Madame la Marquise de G * * * » dans la lettre) ; Monsieur L..., l'ami à qui le récit est adressé.

Deux mots qui arrêtent

« tourbillon », un amas de matière qui tourne en rond, comme un tourbillon de vent ; « fixes », le nom des étoiles qui semblent « attachées comme des clous » à la voûte du ciel.

Où le lire

gratuitement sur le site, avec la préface, la lettre et les six soirs, chaque paragraphe numéroté et repéré par son soir.

Au Bac

programme de français, littérature d'idées, avec le parcours « Le goût de la science » ; le site propose dix textes expliqués et dix sujets de dissertation pour s'entraîner.

› *Le parcours est détaillé sur la page « Le goût de la science ».* dossiers/fontenelle/parcours/parcours-thematique-generale

L'ENQUÊTE

Quatre unités séparent le nombre de Fontenelle de celui de Huygens sur les étoiles

Le cinquième soir donne 27 660, un appendice de Huygens 27 664 : deux nombres presque jumeaux, séparés par des dates et par une question que les travaux ouverts laissent sans réponse.

EN 1944, les éditeurs du tome XXI des *Œuvres complètes* de Christiaan Huygens (*Cosmologie*, La Haye) commentent un appendice de 1694. Huygens y suppose Sirius égale au Soleil et conclut que l'étoile est 27 664 fois plus éloignée que lui. Les éditeurs jugent ce résultat « loin d'être exact » : Sirius brille environ trente fois plus que le Soleil et se trouve à plus de huit années-lumière.

Le chiffre en rappelle un autre. Au cinquième soir des *Entretiens sur la pluralité des mondes*, que Fontenelle publie en 1686, le philosophe affirme que les étoiles fixes ne sauraient être moins éloignées de la Terre que de « vingt-sept mille six cent soixante fois la distance d'ici au Soleil ». Le même paragraphe chiffre cette distance à trente-trois millions de lieues : au minimum, 913 milliards de lieues. Quatre unités séparent les deux nombres.

Le rapprochement se heurte d'abord aux dates. Au § 15 des *Pensées meslées*, que les éditeurs datent de 1686, année des *Entretiens*, Huygens avait obtenu « un meilleur résultat » en comparant le Soleil à la Lune : le Soleil éclaire la Terre 20 736 millions de fois plus fort que Sirius, d'où 144 000 pour le rapport des distances. Au § 47, il prenait 100 000 au lieu de 144 000. Le nombre de 1694 est plus de cinq fois plus petit que celui de 1686. Les éditeurs établissent ces valeurs et leurs dates ; à la page 656 de leur avertissement, ils rappellent seulement que Fontenelle avait écrit pour les « honnêtes gens » et que Huygens a voulu, après lui, traiter le même sujet « d'une façon moins superficielle ».

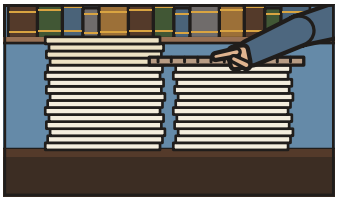
Le texte de Fontenelle accentue l'écart d'échelle : la distance du Soleil à Saturne, la planète la plus éloignée, y est chiffrée à trois cent trente millions de lieues, et « on ne prend pas la peine de la compter » devant celle des étoiles.

Un second travail met les deux livres côte à côte. Daniel Špelda, du département de philosophie de l'université Masaryk à Brno, leur consacre en 2017 l'article *Huygens a Fontenelle o mimozemšťanech a lidech* (*Huygens et Fontenelle sur les extraterrestres et les hommes*, en français), dans *Teorie vědy* (XXXIX, fasc. 2, p. 141-165). Il établit que Huygens connaissait l'œuvre de Fontenelle (p. 150), juge ses estimations de la taille de l'univers plus audacieuses, et plus proches du réel, que celles de Fontenelle, et rappelle l'image d'un boulet de canon tiré de la Terre qui mettrait 700 000 ans à atteindre les étoiles les plus proches. Il ne lie pas le nombre du cinquième soir à ceux de Huygens.

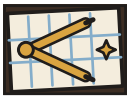
L'objection la plus forte tient aux dates des éditeurs eux-mêmes : le nombre que Huygens avait en main en 1686 n'est pas 27 664, et le *Cosmotheoros* ne paraît qu'en 1698. Le rapprochement saute aux yeux ; aucun des travaux ouverts ne le formule.

› *La page « Sources du dossier Fontenelle » : « Sources, droits et résultats négatifs ».* dossiers/fontenelle/sources/

› *La page « Repères scientifiques Fontenelle » : « Ce que le texte sait, suppose et corrige ».* dossiers/fontenelle/sciences/



Quatre unités séparent les deux nombres, comme quatre feuilles séparent deux piles.



Un compas à pointes sèches, ouvert sur une feuille quadrillée, mesure la distance d'une étoile.



À La Haye, en 1944, deux éditeurs vérifient une ligne de calcul de Huygens.

UN NOMBRE DONT L'ORIGINE RESTE OUVERTE

LES travaux ouverts ne permettent pas de dire d'où vient le nombre du cinquième soir. Les éditeurs de 1944 datent les calculs de Huygens, 144 000 et 100 000 en 1686, 27 664 en 1694, sans les rapprocher du nombre de Fontenelle. Špelda met les deux livres en regard sans traiter ce nombre. Suzanne Delorme (notice « Fontenelle », *Complete Dictionary of Scientific Biography*) indique que Fontenelle a corrigé les *Entretiens* jusqu'en 1742, sans dire ce qui a changé ; aucune source ouverte ne donne le nombre de l'édition de 1686 ni celui des éditions intermédiaires. Špelda lit Fontenelle dans l'édition d'Alain Niderst (*Œuvres complètes*, Fayard, 1990-2001, vol. 2), non dans celle de 1686. Le texte consulté ici est un témoin de 1800 (Lyon, Leroy). Le *Cosmotheoros* paraît en 1698, douze ans après les *Entretiens* et quatre ans après la date de l'appendice. Trois voies restent ouvertes : un nombre déjà présent en 1686, une retouche de Fontenelle après 1694, une rencontre de deux calculs voisins. Aucune pièce ouverte ne les départage. Quant à la justesse, les éditeurs tiennent 27 664 pour loin d'être exact et le nombre de 1686 pour un meilleur résultat : un accord entre deux nombres n'en dit rien.

› *Le nombre se lit au cinquième soir, premier paragraphe, dans « Entretiens sur la pluralité des mondes · texte intégral ».* dossiers/fontenelle/texte-integral

SUR LE SITE

› *La page « Sources du dossier Fontenelle » : « Sources, droits et résultats négatifs ».*
dossiers/fontenelle/sources/

› *La page « Repères scientifiques Fontenelle » : « Ce que le texte sait, suppose et corrige ».*
dossiers/fontenelle/sciences/

› *Le nombre se lit au cinquième soir, premier paragraphe, dans « Entretiens sur la pluralité des mondes · texte intégral ».*
dossiers/fontenelle/texte-integral

LE DOSSIER

À Laval, un mémoire de 2007 voit dans le morcellement des Entretiens une protection contre la censure

Une pensée dangereuse n'apparaîtrait que rassemblée : l'hypothèse date de 1932, un mémoire de 2007 la reprend et la confronte à des lectures plus prudentes.

En 2007, Annie Thibault présente à l'université Laval, à Québec, un mémoire intitulé *L'autoréflexivité du dialogue chez l'abbé Pluche et Fontenelle*, dirigé par Thierry Belleguic, avec Benoît de Baere comme codirecteur (avant-propos daté du 9 juillet 2007). Elle y avance que les *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686, et 1687 pour la version à six soirs) et le *Spectacle de la nature* de Pluche (1732) ont circulé sous une censure « particulièrement stricte », et que le morcellement du dialogue les protège contre « d'éventuelles représailles ». Elle s'appuie sur J.-R. Carré, qui écrivait en 1932, dans *La philosophie de Fontenelle ou le sourire de la raison* (Paris, Librairie Félix Alcan, p. 672), que Fontenelle « a eu un système dangereux ; et il a su le taire, en le parlant par morceaux ».

La méthode repose sur une notion que Thibault définit : la séquence tampon, toute phrase ou segment de phrase qui suit un énoncé jugé subversif pour en réduire la portée. Selon son relevé, les séquences tampon sont nombreuses au début du livre, presque absentes des quatrième et cinquième soirs, puis de retour au sixième, tandis que les analogies suivent la relation inverse (p. 35). Le mémoire compte aussi six enjeux dans les *Entretiens* : la parcimonie, le relativisme, le scepticisme, le bon usage de l'imagination, une visée idéologique et les conditions d'une vulgarisation réussie ; quatre d'entre eux sont, selon l'auteure, les principes de base du rationalisme.

Le désaccord porte sur la lettre qui ouvre le livre. Marie-Françoise Mortureux, dans *La formation et le fonctionnement d'un discours de vulgarisation scientifique au XVIIIe siècle à travers l'œuvre de Fontenelle* (Paris, Didier Érudition, 1983, p. 134-140), tient le statut de cette lettre pour ambigu. Thibault y voit une séquence tampon de deux pages, du type « distanciation-dénigrement », qui protège l'auteur de la censure et introduit graduellement des idées menaçantes auprès du lectorat mondain. Elle cite aussi Jean Dagen (« Réflexions sur les mondes de Fontenelle », *Littératures classiques*, 1994, p. 130-131), pour qui l'attention se reporte tout entière sur la conduite du raisonnement, l'astronomie offrant le terrain, et l'édition des *Entretiens* de Christophe Martin (Flammarion, 1998), pour son dossier.

L'objection la plus nette vient de deux descriptions que le mémoire cite dans des notes voisines : Carré tient la pensée de Fontenelle pour un système dangereux tu par morceaux ; Jean-François Counillon (*Fontenelle écrivain, savant, philosophe*, Fécamp, Imprimeries réunies L. Durand et fils, 1959, p. 60) la décrit comme « protéiforme ». Aucune des sources ouvertes ne les départage.

› *La page « Lire un dialogue scientifique · Entretiens sur la pluralité des mondes ».* dossiers/fontenelle/methode/lire-un-dialogue-scientifique

› *La page « Présenter les Entretiens à l'entretien · Fontenelle » prépare l'oral.* dossiers/fontenelle/presentation/



À Laval, en 2007, une lectrice relève des séquences du dialogue avec des bandes de papier.

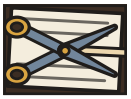
UNE INTENTION QUE LES SOURCES NE PROUVENT PAS

La notion de séquence tampon se définit par son but, atténuer un énoncé subversif, et non par une forme reconnaissable. Classer une phrase dans cette catégorie suppose deux jugements sur l'intention de l'auteur : ce qui rend l'énoncé « risqué », et ce qui fait de la phrase suivante un correctif. Aucune source ouverte ne produit de pièce d'époque qui contrôle ces jugements, comme un rapport de censeur, un brouillon ou une lettre de Fontenelle. Le mémoire parle lui-même de représailles « éventuelles » : la protection reste une hypothèse. Il l'étend à deux livres séparés par quarante-six ans, celui de Fontenelle (1686) et celui de Pluche (1732), en invoquant une censure stricte « pendant et immédiatement après le règne de Louis XIV » : aucune source ouverte ne cite de décision de censure visant l'un ou l'autre. Le relevé des séquences tampon est celui d'une seule lectrice : aucune source ouverte n'en donne un second relevé. Le titre du mémoire annonce l'étude de l'autoréflexivité du dialogue, c'est-à-dire des moments où la conversation parle d'elle-même ; l'hypothèse de la censure vient en plus de ce relevé. L'hypothèse de Carré, formulée en 1932, reste ainsi une hypothèse de lecture, non un fait d'archive.

› *La page « Sources du dossier Fontenelle » : « Sources, droits et résultats négatifs ».* dossiers/fontenelle/sources/



Dans le livre, des phrases sont encadrées par des bandes ; une main en lève une.



Les ciseaux ouverts sur un fil de papier : le dialogue se lit « par morceaux ».

SUR LE SITE

› *La page « Lire un dialogue scientifique · Entretiens sur la pluralité des mondes ».* dossiers/fontenelle/methode/lire-un-dialogue-scientifique

› *La page « Présenter les Entretiens à l'entretien · Fontenelle » prépare l'oral.* dossiers/fontenelle/presentation/

› *La page « Sources du dossier Fontenelle » : « Sources, droits et résultats négatifs ».* dossiers/fontenelle/sources/

MÉTHODE

Prouver le regard étranger

à la lettre 28, cite « mon étonnement leur échappe » : Zilia s'étonne devant des gens trop occupés d'eux-mêmes pour le voir.

Parler de l'écriture

à la lettre 19, elle avoue qu'elle est « si peu habile dans l'art d'écrire ». Cite-le, avec « un temps infini pour former très-peu de lignes », quand le sujet porte sur la lettre comme apprentissage.

Faire sentir l'attente

à la lettre 36, « j'interrompe ma Lettre presque à chaque mot » : la phrase s'arrête comme elle, qui guette Aza.



Dans l'Introduction historique, le tonnerre, que les Péruviens appellent Yalpor, passe pour un ministre de la justice du Soleil.

Donner un choc à lire

à la lettre 38, relève les points de suspension de « mon sang se glace… un torrent de larmes… » : la phrase se brise avec Zilia, et le lecteur comble les blancs.

Retourner le jugement

à la lettre 32, cite « s'ils vivaient parmi nous, ils deviendraient vertueux » : elle renvoie aux Français leur propre morale. Ajoute que, pour Zilia, « l'exemple et la coutume » sont des tyrans.

Garder une question

à la lettre 34, cite « Mais qui peut résister au mépris ? » sur la condition des femmes. Une question qui n'attend pas de réponse est une question oratoire : elle accuse.

Défendre sa décence

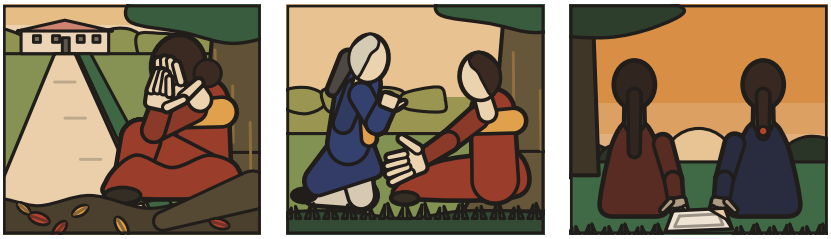
à la lettre 40, cite « la véritable décence est dans mon cœur » : Zilia refuse le jugement du monde pour celui de sa conscience. Oppose « décence » et « simulacre de la vertu » (même lettre).

› *« Utiliser Zilia dans une copie » : la page de méthode de l'œuvre.*
dossiers/graffigny/methode/utiliser-zilia-dans-une-copie

L'ESSENTIEL

Dans la lettre 30, Déterville tient sa promesse de se taire : pourquoi Zilia le lui reproche-t-elle ?

Quatre paragraphes seulement, la plus courte des quatre lettres du programme : la lettre 30 dit pourquoi un silence tenu par respect peut blesser.



Au jardin, Zilia pleure au pied d'un arbre. Déterville s'agenouille, elle l'invite à s'asseoir. Assis côte à côte, ils parlent d'amitié.

ZILIA ne reproche pas à Déterville de l'aimer : elle lui reproche de se taire un peu trop bien. Il lui avait promis de ne plus lui parler de ses sentiments. Il tient parole, et il fait davantage : il « évite avec une attention marquée de se retrouver auprès de moi » (lettre 30). Ils sont pourtant obligés de se voir sans cesse, et Zilia n'a « pas encore trouvé l'occasion de lui parler ». Ce n'est plus un silence, c'est une fuite.

Sa colère a une raison précise. Elle a « tant de questions à lui faire sur les intérêts de mon cœur » : la lettre qu'il a écrite en Espagne est-elle arrivée ? Quand Aza va-t-il partir ? Elle veut ces dates « afin de fixer celui de mon bonheur », et ce « celui » reprend le mot « temps ». Déterville est la seule personne qui puisse répondre, et il l'évite.

Elle voit pourtant sa peine : « la tristesse règne sur son visage », et elle devine qu'il ne subit pas « sans violence » la loi qu'il s'est imposée. Elle admet même qu'elle devrait peut-être lui en tenir compte. Mais elle ne peut pas « lui pardonner son affectation à me fuir ». Regarde ce mot, affectation : il dit que la fuite est voulue et qu'elle se voit.

Zilia range d'ailleurs la conduite de Déterville parmi les défauts des Français, qui vont « aux extrêmes » : avant, il lui parlait de son amour, aujourd'hui il ne lui parle plus du tout. Le reproche vise un homme et, en passant, une nation.

La lettre se termine sur un portrait de Zilia : « souvent seule au milieu du monde », avec des plaisirs trop bruyants pour elle et une Céline toute à son nouvel époux. Ses pensées, dit-elle à Aza, « sont toutes à toi ».

Ce que tu écris en copie : le respect de Déterville devient une distance, et cette distance fait du mal à Zilia, qui n'attendait de lui que des nouvelles d'Aza. N'écris pas qu'elle est ingrate ou capricieuse : elle sait elle-même qu'il se contraint.

LA PHRASE À RETENIR

Lettre 31, dans le jardin : Zilia s'est cachée au pied d'un arbre pour pleurer, Déterville l'y trouve, et la conversation commence. Déterville vient de dire que la reconnaissance « ne s'allie que trop souvent avec la haine » ; elle veut lui prouver le contraire. Voici la phrase où elle le dit le mieux.

« jusqu'à la noblesse de votre figure, tout me plaît en vous : l'amitié a des yeux aussi bien que l'amour. » (lettre 31)

Regarde le mot yeux : Zilia prête à l'amitié un regard, et elle va jusqu'à admirer le visage de Déterville. Regarde aussi « aussi bien que » : l'amitié ne passe pas après l'amour, elle regarde autant. Le nom utile en copie : une personnification, une idée abstraite à qui l'on prête un corps.

› *« Françoise de Graffigny · Lettres d'une Péruvienne · Texte intégral » : lis les lettres 30 et 31 en entier, le livre ouvert devant toi.* dossiers/graffigny/texte/lettres-d-une-peruvienne-texte-integral

› *« Le plaisir d'être après les chaînes » : le commentaire où Zilia choisit l'amitié.*
dossiers/graffigny/commentaires/texte-10-le-plaisir-detre-apres-les-chaines

LE SAVIEZ-VOUS ?

Yalpor, le mot du tonnerre

UN mot inconnu revient dans le livre : le nom que les Péruviens donnent au tonnerre.

Zilia écrit « Les barbares, maîtres d'Yalpor » dans la première lettre, et Graffigny précise en note que Yalpor est le nom du tonnerre. L'Introduction historique explique l'image : le tonnerre, « qu'ils appelaient Yalpor », passait chez les Péruviens pour un ministre de la justice du Soleil, et ils prirent d'abord les armes à feu des Espagnols pour des instruments du tonnerre. À la lettre 3, le mot sert de mesure : le fracas qui la réveille, quand des hommes en fureur envahissent sa chambre, est « plus affreux que celui d'Yalpor » (lettre 3).

Le mot change la lecture de la première lettre : « maîtres d'Yalpor » n'est pas une injure en l'air, c'est une description des hommes qui tiennent la foudre.

› *« L'or qui efface les hommes » : un commentaire sur la conquête vue par Zilia, pour prolonger le mot Yalpor.*
dossiers/graffigny/commentaires/texte-2-lor-qui-efface-les-hommes

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

Mon enfant me parle d'un navire, d'un parloir et d'un palais enchanté : où est Zilia, au juste ?

Zilia change de toit à chaque étape du roman : voici le plan des maisons, dans l'ordre.

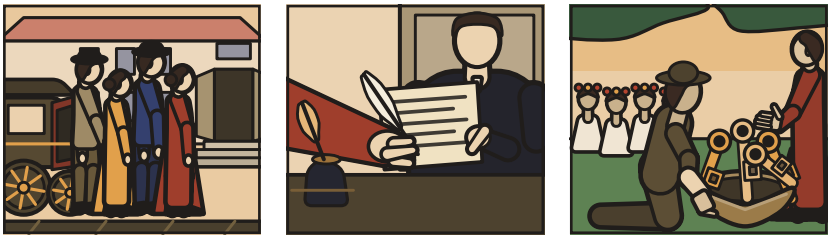
LE DÉTAIL QUI COMPTE

Lettre 35 : Céline emmène Zilia, avec Déterville et son mari, rendre visite à une amie dans une maison de campagne. Les portes sont ouvertes et personne ne vient les accueillir. Voici ce que Zilia en pense.

« Cette maison trop belle pour être abandonnée, trop petite pour cacher le monde qui aurait dû l'habiter, me paraissait un enchantement. » (lettre 35)

Zilia se croit chez une fée dont la maîtresse reste invisible. La maîtresse, c'était elle : on lui fait signer un papier, et des villageois lui remettent les clefs d'une maison qui est la sienne. À la lettre suivante, elle l'appelle déjà « mon Palais enchanté ». À retenir pour l'écrit comme pour l'oral : en une image, l'indépendance de Zilia commence par une maison qui n'attend personne d'autre qu'elle.

› *« Liberté ou renoncement » : l'un des dix sujets de dissertation.*
dossiers/graffigny/dissertations/sujet-10



Quatre voyageurs descendent : la porte est ouverte. Zilia signe le papier d'un homme en noir. Un villageois lui offre les clefs de la maison.

ZILIA est une jeune Péruvienne promise à un prince qu'elle aime, Aza. Le livre raconte ce qui lui arrive quand on l'arrache à son pays, et le plus simple pour s'y retrouver est de compter ses maisons : elle en change à chaque étape.

La première est un temple du Soleil, au Pérou, où elle attend son mariage. Des soldats espagnols le pillent et l'emmènent de force, sans qu'elle sache ce qu'est devenu Aza. Pour lui écrire, elle n'a que des cordelettes à nœuds, sa façon de garder ses pensées.

La deuxième est un navire, puis un autre : des Français prennent le bateau espagnol, et elle passe sous la protection de l'un d'eux. Elle appelle ce nouveau toit sa « maison flottante » (lettre 9). Elle ne comprend pas un mot de ce qu'on lui dit, mais l'officier français, Déterville, la traite avec une douceur qu'elle ne sait pas expliquer.

Vient Paris, où elle découvre d'un coup une langue, des habits et des manières. Elle y devient l'amie de Céline, la sœur de Déterville, et la mère de Céline les fait enfermer toutes les deux dans un couvent. Au parloir, elle retrouve Déterville, qui lui déclare son amour, et elle ne peut pas lui répondre comme il le voudrait. Il lui rend aussi les trésors de son temple, ce qui lui donne de quoi vivre à elle.

Zilia regarde alors la société française avec l'étonnement d'une visiteuse venue d'une autre planète : les habits brillants, les dîners, la façon d'élever les filles. Elle juge sans hausser le ton, mais ses remarques sur le luxe et sur le mépris des femmes font mouche.

Déterville s'arrange pour qu'elle ait enfin une maison à elle. Puis Aza arrive, et lui apprend qu'il lui est infidèle. Zilia se retire dans sa maison et guérit lentement. Dans la dernière lettre, Déterville revient et veut l'épouser. Elle lui refuse le mariage et lui offre son amitié.

Le ton du livre est doux, souvent triste, avec des pointes d'ironie quand Zilia juge les usages français. Ce qui se joue : une jeune femme qui dépend des autres pour se loger, se vêtir et se faire comprendre finit par se faire une place à elle.

› *« De quoi parlent les Lettres d'une Péruvienne ? » : l'histoire racontée en quelques étapes, à comparer avec ce récit.*
dossiers/graffigny/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

UNE REMARQUE POUR LA MAISON

Trois objets dans une chambre

VOICI une question qui se pose sans avoir lu le livre : qu'est-ce qui, dans une chambre, empêche de guérir d'un chagrin ? Dans la lettre 40, Zilia, qui vient de quitter la maison de Céline pour la sienne, répond avec trois objets. Demandez à votre enfant de les retrouver dans le texte, ou de vous les raconter.

Le premier est une porte, celle par laquelle Céline avait fait entrer Aza dans sa chambre. Le deuxième est « le siége sur lequel il s'assit » (lettre 40). Le troisième est l'ombre d'Aza, disparue depuis : « son ombre effacée d'un lambris où je l'avais vu se former ». Le lambris est le revêtement du mur. Tout cela, écrit Zilia, « faisait chaque jour de nouvelles plaies à mon cœur ».

Laissez l'enfant dire pourquoi trois objets si ordinaires font plus de mal qu'un grand discours. S'il hésite, relisez avec lui le cinquième paragraphe : une seule phrase.

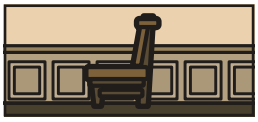
› *« Lettres d'une Péruvienne · Texte intégral » : la lettre 40 à lire ensemble, le livre ouvert sur la table.*
dossiers/graffigny/texte/lettres-d-une-peruvienne-texte-integral

REPÈRES

Ce qu'il faut lire de près
les lettres 28, 29, 30 et 34, environ 4 750 mots, soit un peu plus d'un huitième du livre.

La date
le roman paraît sans nom d'auteur en 1747, puis est augmenté en 1752. Le texte du site suit cette seconde version.

La forme
quarante et une lettres, où Zilia raconte ce qu'elle vit. Les trente-six premières s'adressent à Aza, les cinq dernières à Déterville.



Dans sa nouvelle maison, Zilia ne supporte plus la vue du siège où Aza s'assit, devant le lambris.

La longueur
environ 37 000 mots, soit trois heures de lecture à 200 mots par minute. Une lettre moyenne se lit en quatre ou cinq minutes, la plus courte (la 30) en moins de deux.

Les mots qui arrêtent
un cacique, selon Graffigny, est un gouverneur de province qui paie tribut aux Incas ; Zilia donne d'abord ce titre à Déterville. Un parloir est la fenêtre à barreaux d'un couvent, où l'on parle aux visiteurs.

Le programme
en 2026-2027, l'œuvre est inscrite à « La littérature d'idées du XVIe siècle au XVIIIe siècle », avec le parcours « Un nouvel univers s'est offert à mes yeux ». L'étude porte sur l'Introduction historique et quatre lettres.

Où la lire
gratuitement, en entier, sur le site, dans l'édition de 1752 à l'orthographe modernisée. Les repères de l'édition sont conservés pour retrouver chaque citation.

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

L'ENQUÊTE

Un prince de Naples noue en soixante-quatre cordelettes une chanson péruvienne pour défendre Zilia

En 1751, un prince napolitain imprime un livre pour défendre Zilia et y note en nœuds une chanson. Un chercheur compte les cordelettes, puis éprouve des manuscrits qui semblent le confirmer.

EN 1751, à Naples, Raimondo di Sangro, septième prince de Sansevero (1710-1771), fait imprimer sur sa presse privée une *Lettera apologetica* de plus de trois cents pages, dont la page de titre porte la date de 1750. Davide Domenici en dresse les chiffres dans « Disentangling Knots », article paru en 2015 dans *Fund og Forskning*, revue de la Bibliothèque royale du Danemark. Le livre défend les *Lettres d'une Péruvienne* (1747), le roman de Graffigny où Zilia noue ses lettres, et l'une de ses trois planches dépliantes note en quipus une chanson péruvienne : 76 syllabes, 64 cordelettes pendantes, 24 mots maîtres différents. La première planche en liste quarante, dont seize ne servent jamais ; sept des vingt-quatre employés ne figurent pas chez Garcilaso de la Vega, qui rapporte aussi la chanson.

Le test vient d'un ensemble de manuscrits que Laura Laurencich Minelli, Clara Miccinelli et Carlo Animato présentent en 1996 sous le nom de documents de Naples. Miccinelli les aurait trouvés en 1984 dans sa maison de Naples. Le premier, l'*Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum*, contient l'explication d'un système syllabique de quipu presque identique à celui du prince. Si ces textes sont antérieurs à 1750, ils ont pu fournir sa matière à De Sangro ; sinon, ils la lui doivent.

Domenici compare. Pour les textes signés JAO, dont un texte italien chiffré daté du 31 juillet 1637, il établit qu'ils ne sont pas les sources de la *Lettera* mais en dépendent : il a lui-même éprouvé le chiffre et en a retrouvé la clé en quelques heures. Son argument est interne : si le prince avait pu lire les gloses chiffrées, il aurait corrigé une erreur de nom et retenu deux signes qu'il a omis. Pour le texte qu'il appelle JAC, la conclusion est inverse. Il y relève une liste de mots maîtres dont quarante-trois sur cinquante-sept, soit 75,4 %, figurent chez Garcilaso, parfois sous une autre orthographe, et il se dit très sceptique devant l'idée que JAC soit postérieur à 1750. Il le tient pour écrit très probablement entre 1609 et 1750.

L'objection la plus forte vient de Juan Carlos Estenssoro, qui a relevé dans JAC le mot *genocidium*, un néologisme forgé en 1944 : un tel mot signalerait un faux moderne. Domenici juge la lecture claire et le problème non résolu, et rappelle que rien n'empêche un néologisme d'être inventé deux fois. D'autres travaux vont dans l'autre sens : selon Boserup et Krabbe Meyer (2015), que Domenici cite, un autre document de l'ensemble a été produit à partir du fac-similé retouché de 1936 de l'œuvre de Guaman Poma.

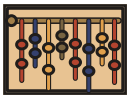
Domenici établit ainsi la dépendance des textes JAO envers le prince, avance une date entre 1609 et 1750 pour JAC, et laisse ouverte la question de *genocidium*. Pour la lecture de Graffigny, le fait est mince et précis : quatre ans après sa parution, le roman sert de tribune à un système de nœuds. Il n'apprend rien sur ce que Graffigny savait des quipus ; il apprend ce que ses lecteurs ont fait de ses cordelettes.

› *« Des cordons pour tenir un monde » : le commentaire du site consacré aux cordelettes de Zilia.* dossiers/graffigny/commentaires/texte-3-des-cordons-pour-tenir-un-monde

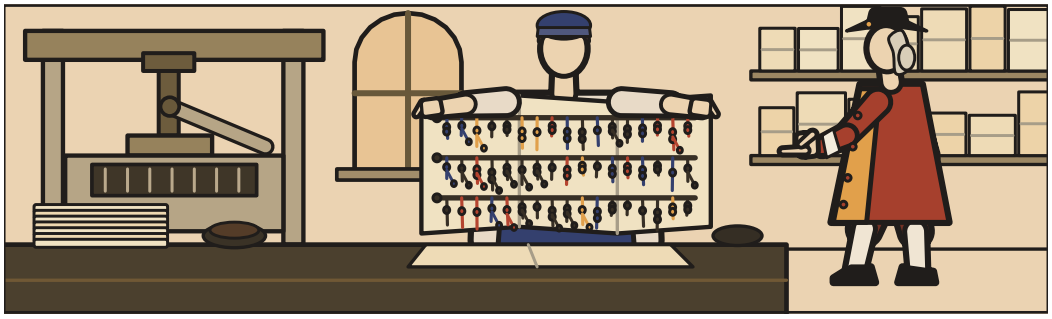
› *« Sources, bornes et droits » : la page où le site dit ce sur quoi il s'appuie.* dossiers/graffigny/sources/



Les manuscrits de Naples sont fermés : Domenici ne les a vus qu'une fois, en 1996, et travaille sur des photographies.



Un cordon de quipu posé à plat : la chanson du prince en compte soixante-quatre cordelettes pendantes.



À Naples, en 1751, un ouvrier déplie la grande feuille de cordelettes devant le prince de Sansevero, sur sa presse privée.

DES MANUSCRITS QU'ON NE ROUVRE PLUS

TOUT l'ensemble repose sur des pièces qui ne se rouvrent pas. Domenici écrit qu'il n'a pu voir les documents de Naples qu'une seule fois, brièvement, en 1996, et que tout accès aux manuscrits est aujourd'hui interdit par leur propriétaire : son analyse porte sur des photographies. Il appelle lui-même de ses vœux un réexamen critique, plus serein, par des chercheurs indépendants.

Les chiffres ne se recoupent pas non plus. La liste de JAC compte cinquante-six mots maîtres aux pages 45 et 46 de l'article, cinquante-sept à la page 69, et rien n'explique l'écart, qui ferait passer la proportion de 75,4 % à 76,8 %. La date de JAC reste ouverte tant que *genocidium* n'est pas tranché, et pour Bruce Mannheim et Rodolfo Cerrón-Palomino, que Domenici discute, une date plus tardive reste envisageable : milieu du XVIIe siècle au plus tôt pour le premier, peut-être le XVIIIe siècle pour le second. Pourquoi le prince a écarté certains mots de sa première planche, Domenici le dit sans réponse claire. La *Lettera* garde enfin ses zones d'ombre : aucune des sources ouvertes ne donne son tirage, et la duchesse dont la réaction aurait poussé le prince à décrire son système n'est pas nommée.

› *« Présenter Lettres d'une Péruvienne à l'entretien » : la page qui prépare à présenter l'œuvre à l'oral.* dossiers/graffigny/presentation/presentation-de-l-oeuvre

SUR LE SITE

› *« Des cordons pour tenir un monde » : le commentaire du site consacré aux cordelettes de Zilia.*
dossiers/graffigny/commentaires/texte-3-des-cordons-pour-tenir-un-monde

› *« Sources, bornes et droits » : la page où le site dit ce sur quoi il s'appuie.*
dossiers/graffigny/sources/

› *« Présenter Lettres d'une Péruvienne à l'entretien » : la page qui prépare à présenter l'œuvre à l'oral.*
dossiers/graffigny/presentation/presentation-de-l-oeuvre

LE DOSSIER

Trente-quatre lettres, six datées : le conte où Mallinson retrouve la trame de Zilia

Les Lettres d'Amabed (1769) rappellent le roman de Zilia à son éditeur moderne. Un décompte lettre à lettre dit ce que le conte garde du genre épistolaire, et ce qu'il en défait.

EN 1769, Voltaire publie les *Lettres d'Amabed*, un conte fait de lettres. Jonathan Mallinson, éditeur moderne des *Lettres d'une Péruvienne* (Oxford, Voltaire Foundation, 2002), y retrouve la trame du roman de Graffigny : il lui consacre en 2008 un article, « *Les Lettres d'Amabed* : rewriting Graffigny's *Lettres d'une Péruvienne*? », dans *Voltaire and the 1760s* (p. 227-235). Laurence Daubercies, de l'université de Liège, reprend ce rapprochement en 2016 dans « Une parodie de genre ? L'épistolarité des *Lettres d'Amabed*, etc. (1769) entre Montesquieu, Graffigny et Richardson » (*Echo des études romanes*, XII/1-2, p. 13-26), et en fait le plus explicite des trois modèles du conte. Elle rappelle que le roman de Graffigny, publié en 1747, a connu un énorme succès de librairie.

Daubercies compte. Sur les trente-quatre lettres du conte, six seulement portent une date, et deux seulement donnent à la fois le jour, le mois et l'année. Le contraste est net avec les *Lettres persanes* de Montesquieu, dont les cent soixante et une lettres sont toutes datées. Daubercies rappelle que *La Nouvelle Héloïse* (1761), de Rousseau, est l'un des grands représentants français du genre. La correspondance est aussi déséquilibrée : le jeune Amabed écrit vingt-quatre lettres à son aîné Shastasid, qui n'en envoie que deux en retour ; Adaté lui en adresse sept et n'obtient qu'une réponse. Daubercies lit dans ces silences un triangle de correspondants tronqué, et soutient que le conte joue ainsi avec les usages du roman par lettres : il caricature en présence les codes exotiques de Montesquieu et réécrit l'intrigue de Graffigny, où Zilia commence par raconter à Aza, resté au pays, les tourments de son voyage ; il subvertit en creux, par la disparition d'une voix, le modèle de Richardson. Elle écarte la *Lettre d'un Turc* (1750), autre conte de Voltaire, qu'elle ne tient pas pour un roman épistolaire.

Le désaccord porte sur Richardson. Mallinson, cité à la page 227 de son article, concède que Voltaire reconnaît une ressemblance de forme avec *Pamela*, le roman anglais, mais juge qu'elle s'arrête là. Daubercies conteste : pour elle, le conte tient de *Pamela* une filiation structurelle, et, loin d'épargner la veine sentimentale, il opère en creux une réappropriation parodique. Elle ne nie pas le lien avec Graffigny ; elle y ajoute deux autres modèles, Richardson et Montesquieu.

Daubercies établit le décompte, conclut à un badinage métacritique avec les garanties d'authenticité du genre plutôt qu'à une simple satire sociale, et conteste Mallinson sur *Pamela*. Pour le lecteur de Graffigny, le rapprochement dit que, vingt-deux ans après sa parution, la trame du roman est assez reconnaissable pour qu'un conte de Voltaire la reprenne et la fasse jouer avec les usages du genre.

› « *Lettres d'une Péruvienne · Texte intégral* » : les quarante et une lettres, à lire dans l'édition de 1752. dossiers/graffigny/texte/lettres-d-une-peruvienne-texte-integral

› « *Comprendre et comparer* » : un sujet de dissertation sur la comparaison. dossiers/graffigny/dissertations/sujet-3



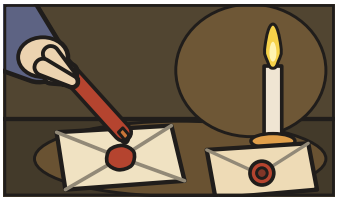
Amabed écrit vingt-quatre lettres à Shastasid, qui ne lui en renvoie que deux : le fauteuil de l'aîné reste vide.

UN DÉCOMPTE SANS POINT DE COMPARAISON

LE décompte de Daubercies ne porte que sur le conte : l'article ne donne aucun chiffre équivalent pour le roman de Graffigny, ni aucun chiffre de vente ou d'édition. Les points communs entre les *Lettres d'Amabed* et la *Péruvienne* sont rapportés d'après Mallinson, que l'article cite sans les rejouer, et la seule édition du roman qu'il mentionne est celle de Mallinson. Il ne dit pas non plus quelle édition Voltaire avait sous les yeux, celle de 1747 ou celle de 1752, qui compte quarante et une lettres et une Introduction historique, ni quand il aurait lu le roman, entre 1747 et 1769. Mallinson, cité comme source principale sur les parallèles avec Graffigny, y a employé neuf pages : le lien repose d'abord sur une étude, que l'article ne confronte à aucune autre.

La version française de *Pamela* qui sert de point de comparaison est une traduction anonyme de 1741, dont l'attribution est elle-même controversée. Aucune source ouverte ne dit que Voltaire a lu le roman de Graffigny, hypothèse que le rapprochement suppose. Enfin la parodie est une lecture : Mallinson et Daubercies ne s'opposent pas sur un fait mais sur une intention, et aucun chiffre ne peut les départager.

› « *Sources, bornes et droits* » : la page des sources de l'œuvre. dossiers/graffigny/sources/



Sur trente-quatre lettres du conte, six seulement portent une date : on en cachette une à la chandelle.



Une plume sur une feuille vide : Amabed a écrit vingt-quatre lettres, Shastasid n'en renvoie que deux.

SUR LE SITE

› « *Lettres d'une Péruvienne · Texte intégral* » : les quarante et une lettres, à lire dans l'édition de 1752.
dossiers/graffigny/texte/lettres-d-une-peruvienne-texte-integral

› « *Comprendre et comparer* » : un sujet de dissertation sur la comparaison.
dossiers/graffigny/dissertations/sujet-3

› « *Sources, bornes et droits* » : la page des sources de l'œuvre.
dossiers/graffigny/sources/

MÉTHODE

Cite le cri du valet

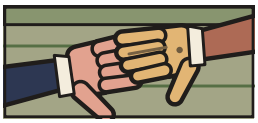
à l'acte I, Cliton lâche : « J'enrage de me taire et d'entendre mentir ! » Sers-t'en pour un sujet sur lui : il sait tout et ne peut rien dire.

Prouve que le mensonge coûte

à l'acte III, Dorante s'est battu « sans avoir su de quoi ». Le duel naît d'une histoire inventée : les mots engagent.

Fais juger le menteur

à l'acte V, Clarice écoute Dorante en spectatrice : « Oyons la fourbe entière », puis « tours de passe-passe ». Ce n'est plus lui qui mène la parole : il devient l'objet du regard.



Dorante tient la main gantée de Clarice, sans toucher « le cœur avec la main ».

Mesure l'audace

à l'acte IV, Dorante dit à Cliton qu'il a tué Alcippe : « Il tombe dans son sang. » Alcippe est vivant à la fin : même son confident est trompé.

Nomme chaque serviteur avec son maître

Cliton sert Dorante, Lycas Alcippe, Isabelle Clarice, Sabine Lucrèce. Le correcteur voit que tu connais la pièce, et tu ne confonds pas les deux valets.

Garde l'obéissance pour les pères

« Le devoir d'une fille est dans l'obéissance », dit Lucrèce à la fin. Cite-la pour l'autorité des parents sur les mariages.

Ne dis pas que le menteur est puni

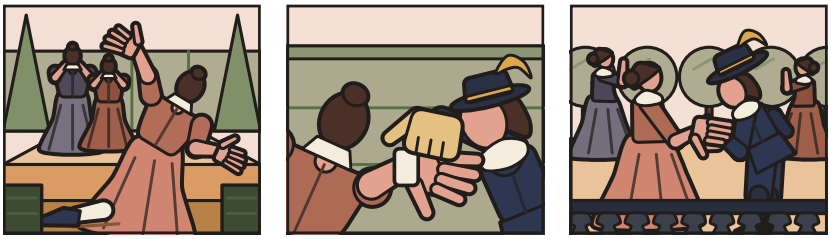
Géronte engage Dorante à Lucrèce : « Votre père à Dorante engage votre foi. » Il s'en tire, il ne paie pas.

› *« Lire une parole qui agit » : la page de méthode du site sur la pièce.* dossiers/corneille/methode/lire-une-parole-qui-agit

L'ESSENTIEL

Clarice trébuche-t-elle vraiment à l'acte I, ou se laisse-t-elle tomber exprès devant Dorante ?

Quelques mots de mise en scène, avant la première réplique de Clarice, laissent la question ouverte : c'est ce qui les rend précieux en copie.



Dans l'allée, le pied de Clarice se dérobe. Dorante la retient en lui donnant la main. Il s'incline ; Lucrèce et Isabelle regardent.

LE texte ne tranche pas, et c'est exactement ce que tu dois écrire dans ta copie. Au jardin des Tuileries, Dorante croise Clarice, son amie Lucrèce et la suivante Isabelle. Avant que Clarice dise un mot, une indication de jeu, ligne que le lecteur voit et que le public n'entend pas, précise ce qu'elle fait : « faisant un faux pas, et comme se laissant choir ».

Pèse bien le petit mot « comme ». Le faux pas, c'est l'accident. Mais « comme se laissant choir » veut dire : comme si elle se laissait tomber. Corneille n'écrit pas qu'elle le fait exprès ; il écrit que cela y ressemble. Dorante, lui, ne se pose pas la question : il lui donne la main et fait de la chute un bonheur.

Le reste de la scène reprend ta question sous une autre forme : une faveur a-t-elle du prix quand elle vient du hasard ? Clarice défend le don : « Qui nous donne fait plus que qui nous récompense ». Dorante reconnaît qu'il doit la sienne « tout entier au hasard », et il s'en plaint, car seule « l'intention » donne son prix à une faveur. Il termine sur un jeu de mots à garder : « Je la tiens, je la touche, et je la touche en vain », puisqu'il tient la main sans toucher « le cœur avec la main ».

Dans ta copie, évite d'écrire que Clarice tombe exprès : rien ne le prouve, elle n'a encore rien dit. Écris que l'indication de jeu laisse planer un doute et que le dialogue le reprend : la scène oppose ce qu'on reçoit par hasard à ce qu'on reçoit par volonté. C'est un premier exemple d'une idée qui court dans toute la pièce, celle du paraître : un geste peut être vrai ou joué, et personne n'en est sûr.

À l'oral, sers-toi du mot technique : cette indication s'appelle une didascalie. Dis que Corneille l'emploie ici pour glisser un soupçon sans l'affirmer. Si l'on te demande ce que la scène annonce, réponds : un jeune homme qui tire parti de tout, même d'un faux pas.

› *« Le Menteur · Pierre Corneille · Texte intégral ancré » : la scène 2 de l'acte I, avec son indication de jeu, se lit en entier.* corneille_menteur_texte

LA PHRASE À RETENIR

À la dernière scène du troisième acte, Dorante s'étonne qu'on doute de son amour. Cliton lui répond par une règle.

« Quand un menteur la dit, en passant par sa bouche, elle perd son crédit. » (III, 6)

Regarde l'ordre des mots : « un menteur » passe avant la vérité qu'il dit, et c'est cela qui la condamne. Regarde aussi « crédit » : le mot vient du commerce, comme les vers qui précèdent, et il veut dire qu'on ne te croit plus. En copie, cite cette phrase pour montrer que le mensonge coûte : celui qui ment perd le droit d'être cru, même quand il dit vrai. Son nom utile est maxime : une règle générale en deux vers. Dorante en tire aussitôt la conclusion pratique : il lui faut « quelque autre bouche » pour dire la vérité à sa place.

› *« La banque de questions » : les questions que le site pose sur la pièce.* dossiers/corneille/banque/banque-de-questions

LE SAVIEZ-VOUS ?

Martre pour renard : un proverbe que Cliton retourne

UN proverbe que l'Académie enregistre, et que Cliton retourne contre son maître.

Cliton rêve que Lucrèce bat Dorante « en votre art » : « Rendre conte pour conte, et martre pour renard » (III, 4). La fin du vers est un proverbe. Le *Dictionnaire de l'Académie* le range sous le mot renard : « Prendre martre pour renard » veut dire prendre une chose pour une autre, « étant trompé par la ressemblance » (4e édition, 1762 ; la première, en 1694, le donne déjà). La martre et le renard sont deux animaux à fourrure : on les confond. Corneille change le verbe : Cliton ne dit pas « prendre », il dit « rendre ». Rendre conte pour conte, c'est répondre à une histoire par une histoire ; martre pour renard, un mensonge pour un mensonge. Ce vers change ta lecture de Cliton : pour lui, mentir est un art, et il rêve d'y voir son maître battu.

› *« Le Menteur · Pierre Corneille · Texte intégral ancré » : le vers de Cliton sur la martre et le renard se lit à l'acte III.* corneille_menteur_texte

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

Un menteur, un duel et deux mariages : que se passe-t-il en deux jours à Paris ?

Dorante revient de Poitiers et invente tout pour plaire : la pièce compte les dégâts en deux jours.

LE DÉTAIL QUI COMPTE

Le deuxième acte finit sur un petit compte que Dorante fait seul, à voix haute, devant le public. Le valet d'Alcippe vient de lui porter un défi.

« Je revins hier au soir de Poitiers, D'aujourd'hui seulement je produis mon visage, Et j'ai déjà querelle, amour et mariage : Pour un commencement ce n'est point mal trouvé. » (II, 8)

C'est la pièce en quatre vers : une dispute qui se prépare, une amoureuse, un mariage à éviter, et tout cela dès son premier jour. Dorante est content de lui, « point mal trouvé », dit-il, alors que cela va encore se compliquer. À l'écrit comme à l'oral, ces vers servent à raconter la pièce sans la raconter : quatre ennuis, un héros ravi, et le public qui sait déjà que cela se complique.

› *« Le Menteur en trois minutes » : une autre version, en cinq changements de plateau.*
dossiers/corneille/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes



Devant la porte, Lycas tend un billet. Dorante lit le billet tout bas. Lycas rentre ; Dorante compte sur ses doigts.

LE plus simple est de suivre l'horloge : la pièce tient en deux jours. Dorante revient de Poitiers, où il a fait ses études, et se jette dans Paris avec son valet Cliton. Le décor est Paris : le jardin des Tuileries, puis l'endroit d'où l'on voit la fenêtre de Lucrèce. Son père, Géronte, voudrait le voir rangé. Lui veut briller, et il a un talent : il invente tout ce qui lui passe par la tête. Cliton est le seul à le savoir, et la pièce le montre souvent la bouche fermée.

Premier jour. Aux Tuileries, Dorante aborde deux jeunes femmes, Clarice et Lucrèce, et se dit soldat revenu de la guerre. Il est pris par l'une, Clarice, mais croit qu'elle s'appelle Lucrèce : cette erreur de prénom fait marcher toute la pièce. Il raconte ensuite à deux amis, Alcippe et Philiste, une fête sur l'eau qu'il n'a jamais donnée. Or Alcippe aime Clarice en secret : il se croit trahi et se bat contre Dorante, que Philiste sépare. Entre-temps, Géronte lui a choisi une épouse, Clarice justement. Dorante, qui croit refuser une inconnue, répond qu'il est déjà marié, à Poitiers. Son père le croit, et le répète.

Lendemain. Dorante raconte à Cliton son duel de la veille, arrangé à sa façon. Clarice, Lucrèce et la suivante Isabelle comparent ce qu'elles ont entendu et lui tendent un piège : une conversation à la fenêtre, sous un faux nom. Géronte apprend que le mariage de son fils n'existait pas. Il est furieux, et gêné, puisqu'il a répété l'histoire à d'autres.

Puis tout se range à toute vitesse. Les pères décident, et Alcippe annonce à Clarice : « Nos parents sont d'accord, et vous êtes à moi. » (V, 7) Dorante est promis à Lucrèce. Il n'est pas puni, et c'est Cliton qui garde le dernier mot.

Le ton est celui d'une comédie en vers : rapide, drôle, sans méchanceté. Le plaisir vient de ce que vous en savez toujours un peu plus que les personnages : vous voyez le menteur s'empêtrer avant lui.

› *« Le Menteur en trois minutes » : l'histoire en huit étapes, de l'entrée dans le beau monde au dénouement.*
dossiers/corneille/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

UNE REMARQUE POUR LA MAISON

Une scène à lire à trois voix, rôle par rôle

CE soir, une seule idée : lisez à voix haute la première scène du troisième acte. Elle se joue à trois, elle est courte, et elle se comprend sans avoir rien lu avant. Philiste arrive au moment où deux amis, Dorante et Alcippe, se battent, et il les sépare. Répartissez les rôles : votre enfant prend Dorante, vous prenez Alcippe, et Philiste, qui n'a que six vers, va à qui passe par là, ou à vous aussi, en changeant de voix. Alcippe explique tout au milieu de la scène : « Depuis plus de deux ans j'aime secrètement » (III, 1). Posez ensuite une seule question : pourquoi se battaient-ils ? La réponse est dans la scène : Alcippe aime en secret une jeune femme et croit que Dorante lui a offert une fête. Dorante, lui, s'est battu sans savoir pourquoi. Votre enfant vous racontera le reste avec plaisir.

› *« Le Menteur · Pierre Corneille · Texte intégral ancré » : la scène 1 de l'acte III se lit en entier, à plusieurs voix.* corneille_menteur_texte

REPÈRES

L'auteur

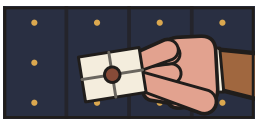
Pierre Corneille commence à écrire pour le théâtre en 1629, avec une comédie, *Mélite*. *Le Menteur* est l'une de ses comédies.

L'époque

Le Menteur paraît en 1644, et sa suite, *La Suite du Menteur*, en 1645. Ce sont deux comédies inspirées de l'Espagne ; la seconde reprend Dorante et son valet Cliton.

La forme

cinq actes, en vers, trente-six scènes, près de seize mille mots. Prévoyez une heure et demie de lecture tranquille : c'est une estimation, pas une mesure.



Un billet plié en quatre, tenu entre le pouce et l'index : « Autre billet. »

Qui est qui

dix personnages. Géronte et son fils Dorante ; Alcippe et Philiste, amis de Dorante ; Clarice et Lucrèce, les deux jeunes femmes ; leurs servantes Isabelle et Sabine ; les valets Cliton et Lycas.

Où le lire

le texte intégral est sur le site, gratuit, dans la version de 1682, la dernière revue par Corneille, avec la graphie modernisée.

Au programme

Le Menteur est au programme de première pour l'année 2026-2027, voies générale et technologique, avec le parcours « Mensonge et comédie » (Bulletin officiel du 24 juillet 2025).

De quoi s'entraîner

le site propose dix commentaires de passages et dix sujets de dissertation, chacun avec une animation à regarder ensemble.

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

L'ENQUÊTE

Aucune stance dans *Le Menteur* : un recensement de 2024 en compte quatre séries dans *La Place Royale*

Un numéro de revue en ligne compte les vers lyriques de trois comédies de Corneille : Le Menteur n'en a aucun. Un second article du même numéro compte les discours de reproche, et la pièce de 1644 en a quatre.

EN 2024, le troisième numéro de *Corneille présent*, revue en ligne du CÉRÉdI (université de Rouen), est consacré aux trois comédies de Corneille inscrites au programme de l'agrégation de 2025. Sylvain Garnier (université de Franche-Comté) y recense les stances, strophes lyriques que dit un personnage, et les autres formes lyriques de ces trois pièces. Son résultat tient en trois chiffres : quatre séries dans *La Place Royale*, représentée en 1634, aucune dans *Le Menteur*, paru en 1644, deux courtes séries dans *La Suite du Menteur*, parue en 1645.

Le détail des séries de *La Place Royale* donne la mesure : six strophes pour présenter Cléandre, deux courtes séries de deux strophes pour Angélique à l'acte III, dix strophes pour Alidor, qui semble se réjouir du dénouement.

Garnier note encore une différence de forme : cinq des six formes lyriques de *La Place Royale* mêlent des vers de longueurs différentes, quand les deux séries de la *Suite* n'en emploient qu'une seule, et l'une d'elles s'arrête après deux strophes parce que Cliton, valet de Dorante, interrompt.

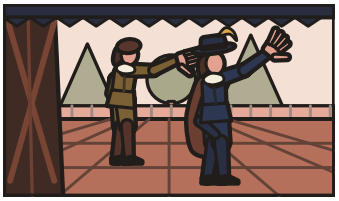
Un autre article du même numéro compte autre chose. Lauriane Maisonneuve (Sorbonne Université), dans « L'éloquence du style naïf : quand la tirade comique se fait rhétorique », ne dénombre pas des strophes mais des discours. Elle formule l'hypothèse que Corneille réutilise, d'une comédie à l'autre, des patrons de la rhétorique, et l'éprouve sur trois types de discours dont les traités fixent le plan. Le plus fréquent est le discours de reproche, du genre judiciaire. Une note en recense les exemples : au moins trois dans *La Place Royale*, quatre dans *Le Menteur*. Elle compare deux lamentations d'Angélique et un discours de l'acte V du *Menteur*, et conclut à une écriture de transition, qui se détache de la farce pour se diriger vers la comédie sérieuse.

L'objection la plus sérieuse tient à l'article lui-même. Une section demande si le discours de reproche est « un échec de la rhétorique comique », et une phrase de la page 10 situe là que « le bât rhétorique blesse » : le patron réutilisé est le plus employé, et c'est aussi là qu'il tient le moins bien. Garnier compte ce qui manque à la pièce de 1644, Maisonneuve ce qui s'y reprend : les deux chiffres éclairent la même comédie en sens inverse.

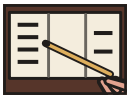
Ce qui est établi tient dans les chiffres : aucune série de stances en 1644, quatre exemples de discours de reproche. Ce qui est avancé tient dans l'hypothèse de Maisonneuve, la réutilisation de patrons d'une pièce à l'autre. Ce qui reste ouvert est le rapport entre les deux comptes : aucune des sources ouvertes ne dit si les discours de reproche prennent, dans *Le Menteur*, la place que les stances tenaient dans *La Place Royale*. Pour le lecteur, la conséquence est matérielle : dans la comédie de 1644, aucun personnage ne s'arrête pour réciter des strophes, et parmi les discours que Maisonneuve étudie, le reproche domine.

› « Sources, bornes et droits » : l'édition de lecture du site et ses limites déclarées.
dossiers/corneille/sources/

› « Présenter Le Menteur comme une scène de versions » : la présentation de la pièce par le site.
dossiers/corneille/presentation/



Dans La Suite du Menteur, Cliton interrompt Dorante au milieu d'une récitation de deux strophes.



Aucune série de stances dans Le Menteur : la colonne reste vide.



Un lecteur reporte le recensement de Garnier sur trois colonnes : quatre séries, aucune, deux.

DEUX UNITÉS DE COMPTE, TROIS PIÈCES SEULEMENT

LES deux décomptes ne se répondent pas. Garnier compte des séries et des strophes, qui vont de deux à dix ; Maisonneuve compte des exemples de discours, avec un « au moins » pour *La Place Royale* qui en fait un plancher, non un total.

Aucune des sources ouvertes ne met les deux chiffres face à face, ni ne les rapporte au nombre total de vers de chaque pièce : la part du lyrique dans chacune reste sans mesure.

Le zéro de Garnier ne vaut que pour trois pièces réunies par un programme : ni les comédies de 1629 à 1636 ni les autres pièces des années 1640 n'entrent dans ce recensement, de sorte que rien ne dit si *La Place Royale* était déjà une exception ou si *Le Menteur* en est une. Garnier rappelle que les trois pièces appartiennent à deux cycles de création comique, séparés d'une décennie : le recensement ne permet pas de distinguer un changement d'habitude d'un changement de cycle. Les dates elles-mêmes ne sont pas de même nature : 1634 est celle d'une représentation, 1644 et 1645 celles de parutions.

Enfin, aucune des sources ouvertes ne rattache le zéro à une cause datée, pas même à l'inspiration espagnole que Garnier rappelle pour le diptyque de 1644 et 1645.

› « Trois vers du Menteur que les textes en ligne donnent faux » : la page où le site signale ces trois vers. corneille_trois-vers-en-ligne

SUR LE SITE

› « Sources, bornes et droits » : l'édition de lecture du site et ses limites déclarées.
dossiers/corneille/sources/

› « Présenter Le Menteur comme une scène de versions » : la présentation de la pièce par le site.
dossiers/corneille/presentation/

› « Trois vers du Menteur que les textes en ligne donnent faux » : la page où le site signale ces trois vers.
corneille_trois-vers-en-ligne

LE DOSSIER

Dix-sept ans avant Vaux, Dorante raconte une fête de cinq bateaux et de douze plats

En 2024, Julia Gros de Gasquet place le récit de la fête de Dorante à côté d'une relation de 1661 : cinq bateaux d'un côté, vingt-quatre violons de l'autre. Ce que le rapprochement établit, et ce qu'il laisse ouvert.

LE 17 août 1661, Fouquet reçoit le roi à Vaux-le-Vicomte. Une *Relation des magnificences faites par Mr Foucquet à Vaux-le-Vicomte lorsque le Roy y alla* en garde le récit : elle est conservée à la Bibliothèque nationale de France, dans la collection Morel de Thoisy (volume 402, feuillets 714 à 721). Le manuscrit, anonyme, est attribué à André Félibien ; Gaëlle Lafage en donne en 2015 une édition, publiée avec son livre *Charles Le Brun décorateur de fêtes* (Presses universitaires de Rennes).

En 2024, dans le deuxième numéro de *Corneille présent*, dossier « Corneille et la pensée du fleuve » dirigé par Yohann Deguin et Liliane Picciola, Julia Gros de Gasquet place ce texte à côté du récit que Dorante fait à Alcippe et à Philiste à l'acte I du *Menteur*.

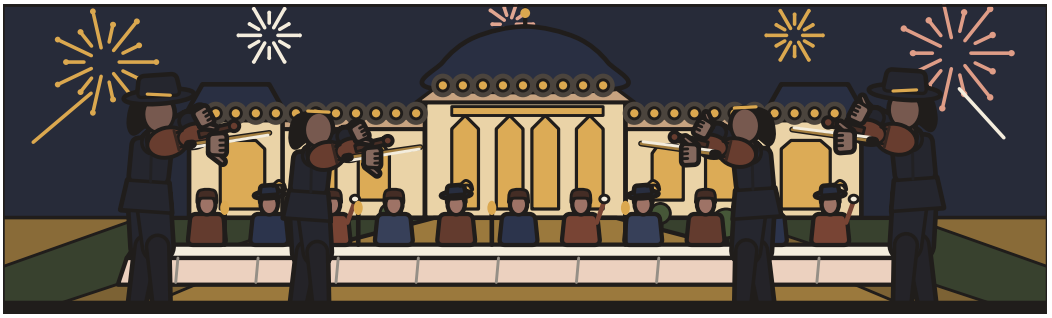
Les chiffres des deux textes sont précis, et ils ne se recouvrent pas. Dorante dit avoir pris cinq bateaux : quatre portaient chacun un chœur de musiciens, violons sur le premier, puis luths et voix, flûtes, hautbois ; le cinquième, tapissé de rameaux, servait de salle de festin, où l'on servit douze plats en six services. Il embarque six dames, la sienne et « cinq autres beautés », lance « mille et mille fusées » et danse « jusqu'au jour ». Il annonce qu'il ne dira pas « le nom de chaque plat ». La relation de 1661, lue par Gros de Gasquet, parle de vingt-quatre violons et d'un feu d'artifice tardif ; le texte édité par Lafage décrit des « tables fort longues et fort bien servies » et les fait relever plus de cinq ou six fois. Le violon, qui ouvre la liste de Dorante, revient dans les deux textes.

Gros de Gasquet n'en fait pas une source. Elle désigne les vers 267 à 300 comme « un saisissant tableau vivant » et soutient que Dorante y est moins menteur que visionnaire, parce que son récit s'appuie sur l'expérience des divertissements sur l'eau. Elle y relève les cinq sens : le feu d'artifice pour la vue, la musique pour l'ouïe, le repas et les fleurs parfumées pour le goût, le toucher et l'odorat. Son but est pratique : l'histoire sensible, appuyée sur des sources du XVIIe siècle, doit nourrir l'imagination de l'acteur qui joue le récit.

L'objection tient à la chronologie, et Gros de Gasquet la pose elle-même : elle date la fête de Vaux « dix-sept ans après *Le Menteur* ». Une relation de 1661 ne peut pas avoir nourri une pièce de 1644. Elle convoque d'ailleurs, pour l'acteur d'aujourd'hui, la *Water Music* de Haendel, de juillet 1717, plus tardive encore. Le rapprochement ne prouve aucune influence : il fournit un point de comparaison. Sont établis les dates, les chiffres de Dorante dans la pièce et ceux de la relation dans l'édition de Lafage. Reste avancée, et non démontrée, l'idée que le récit s'appuie sur une expérience sensible des fêtes sur l'eau.

› « Dorante invente une fête » : la page du site sur le récit de la fête sur l'eau.
dossiers/corneille/seuil/seuil-1-dorante-invente-une-fete

› « Une fête empruntée devient un spectacle » : le commentaire du récit de la fête, texte en main.
dossiers/corneille/commentaires/texte-3



À Vaux, le 17 août 1661 : des lanternes sur les corniches, vingt-quatre violons, de longues tables.

UN MANUSCRIT ANONYME, UN SEUL ARTICLE, DES CHIFFRES INVENTÉS

LE rapprochement repose sur un seul témoin, dont l'auteur n'est pas nommé dans le manuscrit : l'attribution à Félibien est celle de Thuillier, reprise par Lafage, qui édite la relation pour l'histoire des fêtes décorées par Charles Le Brun, non pour celle du théâtre. Il repose aussi sur un seul article, et aucune des sources ouvertes ne compare le récit de Dorante à une autre relation de fête.

Aucune ne nomme non plus une fête sur l'eau antérieure à 1644 que Corneille ou son public aurait pu connaître, et Gros de Gasquet n'en propose pas.

Les deux comptes ne portent pas sur les mêmes objets : bateaux, chœurs, plats et services d'un côté, violons et levées de table de l'autre. Seuls les violons, présents dans les deux textes, se comparent à peu près terme à terme, et le chiffre de vingt-quatre ne dit rien des musiciens des quatre chœurs de Dorante. La relation dit « plus de cinq ou six fois » pour les tables : c'est une borne basse, non un nombre.

Enfin, les chiffres de Dorante sont ceux d'un récit inventé : dans la pièce même, Philiste remarque que « Les signes du festin ne s'accordent pas bien » (I, 5). Un compte tiré d'une invention mesure ce que le personnage veut faire croire, non une fête que l'on aurait vue.

› « Sources, bornes et droits » : les sources du site et leurs limites. dossiers/corneille/sources/



Dans le récit de Dorante, quatre barques portent des musiciens ; la cinquième, tapissée de rameaux, sert de salle de festin.



Le violon ouvre la liste de Dorante et revient dans la relation de 1661.

SUR LE SITE

› « Dorante invente une fête » : la page du site sur le récit de la fête sur l'eau.
dossiers/corneille/seuil/seuil-1-dorante-invente-une-fete

› « Une fête empruntée devient un spectacle » : le commentaire du récit de la fête, texte en main.
dossiers/corneille/commentaires/texte-3

› « Sources, bornes et droits » : les sources du site et leurs limites.
dossiers/corneille/sources/

MÉTHODE

Compare les deux « orgueil »

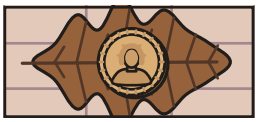
Camille parle de « votre orgueil », Perdican assure : « L'orgueil n'est pas mon fait » (II, 1). Cite les deux : le mot revient chez l'un et chez l'autre.

Repère le conditionnel

« Ton amour m'eût donné la vie » parle d'un amour qui n'a pas eu lieu. Le verbe est un conditionnel passé : bien utile pour dire le regret en copie.

Cite le Chœur pour le retour

« Puissions-nous retrouver l'enfant dans le cœur de l'homme ! ». Les villageois attendent l'enfant sous le titre de docteur.



Une pièce d'or posée sur une feuille morte : elle garde son effigie, le portrait gravé sur sa face.

Entends Rosette changer de sujet

à la question du mariage, elle répond « Parlons du temps qu'il fait, de ces fleurs que voilà ». Une paysanne qui écarte un sujet n'est pas une victime muette : elle choisit.

Lis l'ironie de Camille

elle prédit à Perdican qu'il fera couper les mains et les pieds de Rosette « comme dans les contes arabes ». Elle exagère pour piquer : n'y lis pas un fait.

Explique « solécisme »

Blazius accuse le curé : ses mots latins, « c'étaient autant de solécismes », c'est-à-dire des fautes de langue. L'accusation est mince.

Finis sur la phrase nue

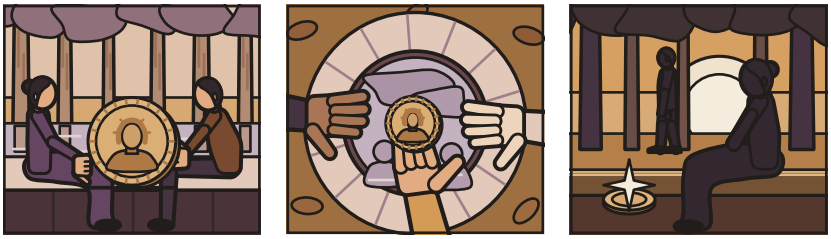
« Insensés que nous sommes ! nous nous aimons. ». L'aveu arrive peu avant le cri entendu derrière l'autel : garde-la pour ta conclusion.

› *« Lire une parole qui agit » : la page de méthode de l'œuvre.* dossiers/musset/methode/lire-une-parole-qui-agit

L'ESSENTIEL

Pourquoi Camille dit-elle que l'amour de Perdican « n'est pas même une monnaie » ?

Une pièce d'or, une série de questions au bord d'une fontaine et un oubli que Camille ne pardonne pas : tout se joue dans une image.



À la fontaine, Camille parle d'une pièce d'or. La pièce irait de mains en mains jusqu'à la mort. Perdican dit adieu et sort ; la pièce reste.

CAMILLE veut dire que l'amour de Perdican n'a pas de visage : il a aimé, il l'avoue, mais il ne sait plus qui. L'image arrive à la fontaine, dans la longue scène où elle l'interroge avant de repartir au couvent (II, 5).

Regarde d'abord ses questions. Elle lui demande s'il a eu des maîtresses, s'il les a aimées, où elles sont maintenant. Il répond court : « De tout mon cœur », puis « elles sont allées où bon leur a semblé ». Elle veut connaître la durée de sa plus grande passion : « Ma foi, je ne m'en souviens pas. » Elle lui demande enfin le nom d'un homme qui n'aurait aimé qu'une femme : « Je n'ai pas de nom à vous dire. »

Camille retourne ensuite ces réponses contre lui. Perdican s'étonne qu'à dix-huit ans elle ne croie pas à l'amour ; elle lui renvoie : « Y croyez-vous, vous qui parlez ? » Elle le voit courbé près d'elle, avec « des genoux qui se sont usés sur les tapis de vos maîtresses », sans plus en savoir le nom. Puis elle compare son amour à une pièce qui passerait « de mains en mains jusqu'à la mort », avant de se reprendre : « Non, ce n'est pas même une monnaie. »

La logique est simple. Une pièce d'or change de mains, mais elle reste reconnaissable : elle garde son effigie, c'est-à-dire le portrait gravé sur sa face. L'amour de Perdican passe d'une femme à l'autre sans rien garder d'aucune, et Camille juge que la plus mince pièce d'or vaut mieux que lui. L'image est cruelle parce qu'elle est exacte : il vient d'avouer qu'il ne se rappelle plus laquelle il a le plus aimée.

Pour ta copie, Camille pose une question qui n'attend pas de réponse, puis répond elle-même : on appelle cela une question rhétorique. Ne conclus pas que Camille a raison : elle est en colère, et Perdican le lui dit un peu plus loin : « Tu es en colère, en vérité. » Écris plutôt qu'elle juge l'amour à la fidélité d'un visage, lui à la force d'un élan.

› *« La fontaine, lieu de vérité fragile » : un commentaire linéaire de Musset, à ouvrir avec le livre sous les yeux.* dossiers/musset/commentaires/texte-8

LA PHRASE À RETENIR

Sur la place du village, les villageois, qui forment le Chœur, disent à Perdican qu'on le dit savant. Sa réponse tient en une phrase.

« Les sciences sont une belle chose, mes enfants ; ces arbres et ces prairies enseignent à haute voix la plus belle de toutes, l'oubli de ce qu'on sait. » (I, 4)

Regarde le mot « oubli » : Perdican, reçu docteur à Paris, place au sommet des sciences l'art d'oublier ce qu'on sait. Regarde aussi « à haute voix » : ce sont les arbres et les prairies qui font la leçon. Le nom utile en copie : un paradoxe, c'est-à-dire une formule qui paraît contredire le bon sens pour dire une vérité. Cite-la quand le sujet oppose le savoir des livres à ce qu'on apprend sans eux.

› *« Perdican retrouve la vallée et Rosette » : le commentaire linéaire.* dossiers/musset/commentaires/texte-4

LE SAVIEZ-VOUS ?

Le hic de maître Blazius

UN mot de tous les jours se cache dans une réplique de maître Blazius.

Blazius veut convaincre le Baron que Camille entretient une correspondance secrète. Il s'appuie sur une lettre confiée à une gouvernante, puis lance : « Voilà précisément le hic, monseigneur, hic jacet lepus. » (II, 4) Le premier hic est un mot français familier : le Dictionnaire de l'Académie (9e édition) le définit comme la principale difficulté d'une affaire et donne en exemple « Il y a un hic. » Le mot date du XVIIe siècle ; il vient du latin hic, « ici », premier mot de la formule hic est quaestio, « c'est la question », employée en latin juridique. Le second hic est du latin pur : hic jacet lepus se traduit « ici gît le lièvre ». Blazius double un mot familier d'une formule savante. Cela change la scène : ce latin donne l'air d'une preuve à ce qui n'est qu'un soupçon.

› *« Blazius transforme des signes en certitude » : un commentaire linéaire pour lire la scène de Blazius de près.* dossiers/musset/commentaires/texte-7

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

Cette histoire dure-t-elle une journée, une semaine ou une saison ?

Trois jours, un par acte : on rit le premier, on se dispute le deuxième, on pleure le troisième.

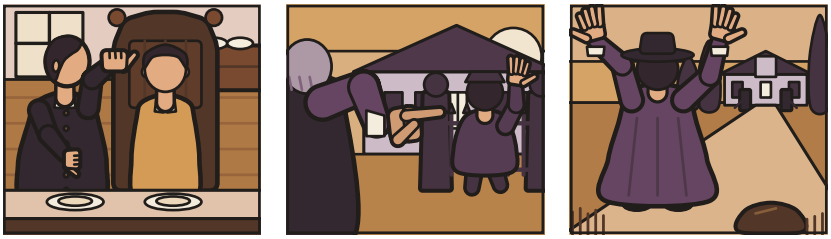
LE DÉTAIL QUI COMPTE

Avant le dîner, devant le château, le Chœur, c'est-à-dire les villageois qui commentent l'action, prédit la guerre entre le curé et le précepteur, deux hommes « également gros, également sots », qui vont se disputer le même poisson.

« Si le poisson est petit, comment faire ? et dans tous les cas une langue de carpe ne peut se partager, et une carpe ne peut avoir deux langues. » (I, 3)

Un seul morceau, deux appétits : c'est drôle, et c'est déjà la pièce en petit, puisqu'on s'y dispute ce qui ne se partage pas. La pièce commence en farce de table avant de tourner au drame. Cette phrase se retient d'une traite. Elle montre aussi le rôle du Chœur : un petit groupe qui regarde, commente et plaisante.

› *« On ne badine pas avec l'amour · texte intégral illustré » : lire la scène du poisson.*
dossiers/musset/texte/on-ne-badine-pas-avec-l-amour-texte-integral



Le curé et le précepteur se disputent une chaise. Le Baron chasse Blazius, qui passe la grille. Le curé s'écrie : « Ô chaise bienheureuse ! ».

L'HISTOIRE dure trois jours, un par acte. Les « hier » et les « demain » des personnages permettent de le vérifier : au deuxième acte, Perdican rappelle à Camille que « hier, tu as refusé de faire un tour de jardin » (II, 1) ; au troisième, Camille parle de la fontaine « où je l'ai fait venir hier ». Tout se passe dans un château de campagne et ses alentours : le village, un champ, un petit bois.

Premier jour : devant le château, un salon, puis le village. Un baron attend ses deux « enfants » : son fils Perdican, vingt et un ans, qui revient de Paris avec le titre de docteur, et sa nièce Camille, dix-huit ans, qui sort du couvent. Il veut les marier. Autour de lui s'agitent un curé gourmand, un précepteur qui boit, une gouvernante dévote et des villageois qui commentent tout, comme un petit chœur. La rencontre tourne mal : Camille refuse même un baiser. Perdican va se consoler au village, où il retrouve Rosette, une jeune paysanne. Le curé et le précepteur s'accusent l'un l'autre de trop boire.

Deuxième jour : un jardin, un champ, puis une fontaine. Camille annonce qu'elle repart le lendemain au couvent, et interroge Perdican sur l'amour près de la fontaine. Ils ne s'entendent pas. Un peu plus tôt, le précepteur a dit au Baron que Camille entretenait une correspondance secrète.

Troisième jour : devant le château, un chemin, un petit bois, une chambre, puis un oratoire. Le Baron chasse le précepteur, mais une lettre de Camille à une religieuse passe de main en main, et Perdican finit par l'ouvrir. Vexé, il fait la cour à Rosette, et Camille, cachée derrière un arbre, entend tout. La suite est un jeu cruel qui se retourne contre ceux qui le mènent. Tout finit à l'oratoire, par un cri derrière l'autel : Rosette est morte.

Le texte compte environ neuf mille mots : prévoyez une petite heure de lecture à voix haute, un peu moins en silence.

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

UNE REMARQUE POUR LA MAISON

Une question de chaise

UNE seule question, posée à table, suffit pour entrer dans la pièce : à qui revient la place d'honneur à côté du Baron, et qui la garde à la fin ?

Votre enfant devra raconter trois moments, dans l'ordre : au deuxième acte, quand on met le couvert dans la salle à manger, le curé, maître Bridaine, redoute que le précepteur, maître Blazius, ne lui prenne la chaise qu'il a longtemps occupée à la droite du Baron ; au troisième, le précepteur est chassé du château, et le curé s'écrie « Ô fortune ! est-ce un rêve ? » (III, 2) et salue « ô chaise bienheureuse ! ». Il n'y a pas de piège : la bonne réponse est drôle, et le but n'est pas de corriger, c'est de faire raconter. Si votre enfant sèche, un seul mot suffit à ouvrir la scène : « chaise ». On lit alors la pièce autrement : avant d'être un duel d'amoureux, c'est une histoire de places, à table comme ailleurs.

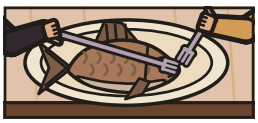
› *« Le Baron juge l'ivresse de Bridaine » : le commentaire de la scène où le curé est jugé, à lire ensuite.* dossiers/musset/commentaires/texte-5

REPÈRES

L'auteur
Alfred de Musset (1810-1857), poète et auteur de théâtre. Il publie cette pièce en 1834, parmi des pièces destinées d'abord à la lecture : un « spectacle dans un fauteuil ».

Le genre
une comédie en trois actes, écrite en prose, c'est-à-dire sans vers. Elle finit pourtant par une mort : le rire ne dure pas jusqu'au bout.

La forme
dix-huit scènes, souvent courtes, qui changent de lieu : une place, un salon, un jardin, une fontaine, un petit bois, un oratoire.



Une seule petite carpe, deux fourchettes : une langue de carpe ne peut se partager.

Les adultes
le Baron, père de Perdican et oncle de Camille ; maître Bridaine, le curé ; maître Blazius, le précepteur de Perdican, que le texte appelle « gouverneur » ; dame Pluche, la gouvernante de Camille.

Les jeunes
Perdican a vingt et un ans, Camille dix-huit ans ; Rosette est une jeune paysanne du village. Les deux cousins ne se sont pas vus depuis dix ans.

Le temps de lecture
une petite heure à voix haute. On peut lire un acte par soir, comme les trois jours de l'histoire.

Au programme
la pièce est au programme du Bac de français 2026-2027, avec le parcours « Les jeux du cœur et de la parole ». Le texte entier se lit sur le site, scène par scène, avec le nom de celui qui parle en tête de chaque réplique.

› *« Parcours thématique » : les jeux du cœur et de la parole.*
dossiers/musset/parcours/parcours-thematique

L'ENQUÊTE

Un décompte de 1976 donne 277 lignes aux personnages grotesques de Musset au premier acte, 136 au troisième

Une universitaire du Kansas compte les lignes de la farce et celles du drame : au premier acte, les personnages comiques tiennent la scène ; ensuite, ils reculent, et la pièce change de poids.

En 1976, la revue *Chimères* publie dans son volume IX (printemps, p. 21-26) « Etude de symétrie dans *On ne badine pas avec l'amour* ». Sue Swanson, de l'université du Kansas, y répartit les personnages de Musset en deux « familles » : « les grotesques et les premiers rôles ». Les grotesques sont le Baron, maître Blazius, maître Bridaine et dame Pluche ; les premiers rôles, Perdican, Camille et Rosette. Elle soutient que le passage de la farce à la tragédie obéit à une symétrie voulue, et y voit une application de la *Préface de Cromwell* de Victor Hugo, où le grotesque côtoie le sublime.

Sa méthode, dans cet article de 1976, est un décompte. Une note de l'article donne, acte par acte, le nombre de lignes prononcées par chaque famille : au premier acte, 277 lignes pour les grotesques et 132 pour les premiers rôles ; au deuxième, 124 et 364 ; au troisième, 136 et 401. Au total, les grotesques disent 537 lignes sur 1 434, les premiers rôles 897.

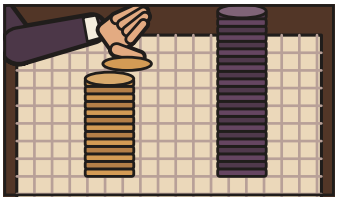
Swanson en tire une alternance : chaque entrée de Perdican, de Camille ou de Rosette suit une scène comique ou grotesque, qui sert de point de comparaison et dont les défauts (la vanité, le bavardage, la colère) annoncent ceux des jeunes gens. Elle voit aussi les personnages se répondre par paires, Camille et Perdican en premier, dont l'orgueil partagé fait monter chaque échange. Son étude tient en six pages. Elle cite les répliques par acte, scène et ligne, comme l'entrée de Perdican à l'acte I, scène 2, lignes 94 et 95, et désigne la scène 5 de l'acte II, au milieu de la pièce, comme la plus révélatrice pour Camille et Perdican. Une autre note signale une seule exception à l'alternance, à la fin : « les grotesques n'interviennent ni avant ni pendant ni après les deux dernières scènes ». Un calcul sur ses chiffres, qui n'est pas dans l'article, ajoute un contraste : les grotesques tiennent 277 lignes sur 409 au premier acte, soit 68 %, puis 124 sur 488 au deuxième et 136 sur 537 au troisième, soit 25 % chaque fois. À partir du deuxième acte, la proportion ne bouge plus.

L'objection se lit dans la note elle-même. Swanson écrit que « l'importance quantitative de ces deux éléments s'équilibre », puisque leur présence varie en sens inverse du début à la fin ; or les lignes comptées ne montrent aucun équilibre : 897 contre 537 sur l'ensemble. L'équilibre invoqué tient à la fréquence des entrées, que la note ne mesure pas. Swanson établit un décompte par acte et une alternance ; elle avance que la symétrie est le principe d'ordre de la pièce et qu'elle explique le basculement vers le drame ; elle laisse ouvert le sort du conflit, qu'elle dit non résolu.

Pour qui lit la pièce, le décompte donne une mesure à l'impression de farce du premier acte : la comédie y prend plus des deux tiers de la parole, puis elle n'en garde qu'un quart.

› « Le rire et la catastrophe » : la dissertation sur le passage de la farce au drame.
dossiers/musset/dissertations/sujet-10

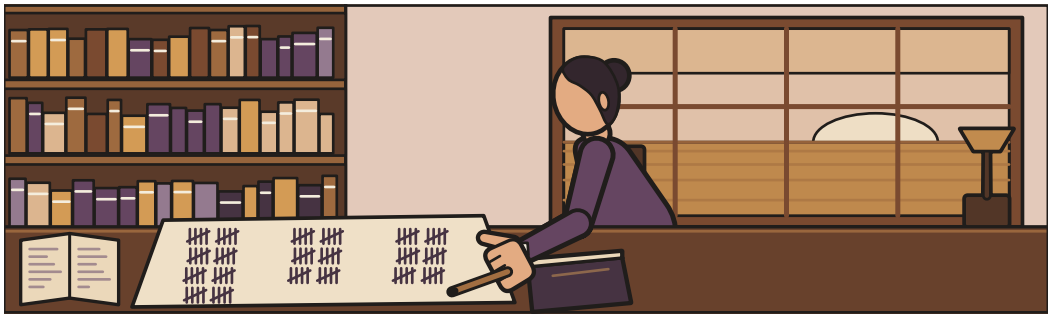
› « Le Chœur ouvre le monde comique » : le commentaire de la scène d'ouverture, où la farce s'installe.
dossiers/musset/commentaires/texte-1



Deux piles inégales : 537 lignes pour les grotesques, 897 pour les premiers rôles.



Tout le décompte tient dans une note de bas de page, que le crayon souligne.



En 1976, une universitaire du Kansas compte les lignes de la pièce, acte après acte.

LE DÉCOMPTE REPOSE SUR UNE NOTE SANS ÉDITION NI MÉTHODE

Le décompte repose sur une note de quelques lignes, qui ne dit ni sur quelle édition il est fait ni comment les lignes sont comptées.

L'article cite la pièce dans l'édition Classiques Larousse de 1965, et précise qu'il ne donnera plus que l'acte, la scène et la ligne de cette édition : une autre édition donnerait d'autres totaux.

La note ne précise pas si le Chœur, le Paysan et les autres rôles très brefs entrent dans l'une des deux familles du décompte.

L'article cite la *Préface de Cromwell* d'après une anthologie de 1942, non d'après le texte de Hugo.

Il ne dit rien de l'histoire du texte ni de la manière dont la pièce est jouée sur scène.

Les pourcentages de cette page sont un calcul sur ses totaux, non un résultat de l'article.

Aucune des sources ouvertes pour ce travail ne reprend ce décompte sur une autre édition ni ne le conteste : il n'est ni confirmé ni réfuté.

Un nombre de lignes mesure le temps de parole, non le poids d'un personnage.

Au troisième acte, une dispute entre le précepteur et la gouvernante amène Perdican à ouvrir la lettre de Camille, et le nombre de lignes de la scène ne dit rien de son effet.

› « Sources, éditions et frontière critique » : les éditions de la pièce que le site retient. dossiers/musset/sources/

SUR LE SITE

› « Le rire et la catastrophe » : la dissertation sur le passage de la farce au drame.
dossiers/musset/dissertations/sujet-10

› « Le Chœur ouvre le monde comique » : le commentaire de la scène d'ouverture, où la farce s'installe.
dossiers/musset/commentaires/texte-1

› « Sources, éditions et frontière critique » : les éditions de la pièce que le site retient.
dossiers/musset/sources/

LE DOSSIER

Réduite de quinze tableaux à trois, la pièce de Musset a été jouée 645 fois à la Comédie-Française

Créée en 1861, jouée six cent quarante-cinq fois par la troupe, la comédie de 1834 n'est pas restée telle qu'elle avait été écrite : une archiviste de la maison suit ses remaniements, jusqu'au retour du texte original en 1923.

POUR la reprise de 2012 d'*On ne badine pas avec l'amour*, la Comédie-Française publie un programme où Agathe Sanjuan, conservatrice-archiviste de la maison, retrace l'histoire de la pièce sous le titre « *On ne badine pas avec l'amour* à la Comédie-Française ». Elle rappelle qu'après la mort d'Alfred de Musset, son frère Paul « assume alors la tâche de faire vivre son théâtre, au prix de nombreux remaniements », que « certaines situations jugées scabreuses sont gommées » et que « les quinze tableaux d'*On ne badine pas avec l'amour* n'en font plus que trois à sa création en 1861 », avec Delaunay, « illustre jeune premier », en Perdican et « Mlle Favart dans celui de Camille ».

Le programme ne donne pas une seule raison aux coupes. Son introduction, non signée, évoque une polémique « qui se résout par la suppression de certaines répliques jugées subversives » ; Sanjuan parle, elle, de situations gommées sur le fond et de quinze tableaux ramenés à trois. Dans un cas, ce sont des paroles qui disparaissent ; dans l'autre, des épisodes et des lieux. L'introduction ne nomme aucune des répliques supprimées.

Sanjuan cite aussi une lettre d'Édouard Thierry à Paul de Musset : le comité a reçu la pièce « non pas qu'il l'ait trouvée précisément faite, mais parce que les morceaux en sont si bons ». Soixante-deux ans après la création, Charles Granval propose en 1923 une nouvelle mise en scène avec un décor critiqué pour avoir fait entrer au Français le « style cubiste », et, d'après le programme, « Il rétablissait aussi le texte dans sa version originale » ; cette reprise « permettait à Pierre Fresnay d'aborder, avec Perdican, un rôle majeur ». Le programme énumère ensuite les mises en scène suivantes : Pierre Bertin en 1940, Julien Bertheau en 1947, Maurice Escande en 1954, Simon Eine en 1977, puis, pour 2012, Yves Beaunesne. Quant au total, la pièce a été jouée « six cent quarante-cinq fois par les Comédiens-Français », très régulièrement jusque dans les années 1950, puis plus épisodiquement. Le programme date la dernière reprise de 1978 : depuis, à la date où il est écrit, « la pièce n'a plus été interprétée au Français ».

L'objection est de méthode : le programme accompagne un spectacle, il n'a pas de notes, et ses deux explications des coupes ne s'appuient sur aucun passage cité. Il est écrit par la maison qui joue la pièce, ce qui n'en fait pas un témoin neutre. Sanjuan établit la date de la création, ses deux rôles principaux, le total de représentations et le retour au texte original en 1923 ; elle avance que les remaniements sont l'œuvre de Paul de Musset ; elle laisse ouvert ce qui fut retranché. Pour qui lit la pièce, la version de 1834 ne revient à la Comédie-Française, d'après ce programme, qu'avec Granval.

› « *On ne badine pas avec l'amour · texte intégral illustré* » : le texte de 1884 que suit le site.
dossiers/musset/texte/on-ne-badine-pas-avec-l-amour-texte-integral

› « *Les lieux et la vérité* » : la dissertation sur les lieux de la pièce, de la place à l'oratoire.
dossiers/musset/dissertations/sujet-7



À la Comédie-Française, une archiviste retrace l'histoire de la pièce, jouée 645 fois.

CE QUE LE TOTAL DE REPRÉSENTATIONS NE PERMET PAS DE DIRE

LE total de 645 n'est pas daté : le programme est celui de la saison 2011-2012, et il ne dit pas jusqu'à quelle date le compte court.

Il ne dit pas non plus si les soirées de la reprise qu'il annonce y figurent, ni si les représentations données hors de la maison sont comptées.

Si le compte s'arrêtait à la dernière reprise, la moyenne serait d'un peu plus de cinq soirées par an.

Cette moyenne cache le partage que décrit l'archiviste, régulier puis épisodique, sans aucun chiffre par période.

Le mot « tableaux » n'est pas défini : le programme ne dit pas s'il désigne des lieux, des scènes ou un découpage propre à la mise en scène, alors que le texte de 1884 compte dix-huit scènes.

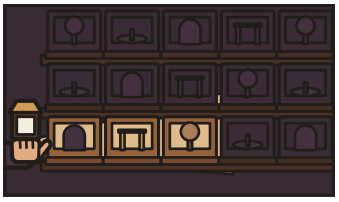
Le texte joué à la création n'est pas reproduit, et aucune source ouverte pour ce travail n'en donne les coupes précises.

Le programme ne cite ni la distribution des autres rôles ni le metteur en scène de cette soirée.

Aucune source ouverte pour ce travail ne confirme le total par un registre ou par une autre archive.

Enfin, l'article n'a pas de notes : les registres d'où vient le total ne sont pas cités, et rien n'indique la part de la création elle-même.

› « *Parcours thématique* » : le parcours au programme 2026-2027. dossiers/musset/parcours/parcours-thematique



Quinze tableaux dans le texte de Musset, trois seulement à la création de 1861.



Une lampe de veille sur une scène vide, devant un décor aux plans anguleux, comme celui de 1923.

SUR LE SITE

› « *On ne badine pas avec l'amour · texte intégral illustré* » : le texte de 1884 que suit le site.
dossiers/musset/texte/on-ne-badine-pas-avec-l-amour-texte-integral

› « *Les lieux et la vérité* » : la dissertation sur les lieux de la pièce, de la place à l'oratoire.
dossiers/musset/dissertations/sujet-7

› « *Parcours thématique* » : le parcours au programme 2026-2027.
dossiers/musset/parcours/parcours-thematique

LES REPÈRES

Jeudi 11 juin 2026, voie générale, code 26-FRGEME1, trois pages.

Un commentaire sur 20 points ou une dissertation sur 20 points.



Le texte du commentaire est une lettre : Madame de Montbrillant y répond à son ami René, ici pliée sous un cachet de cire rouge.

Commentaire

Louise d'Épinay, 1818, une lettre à René.

Dissertation

poésie, trois sujets A, B, C.

Rimbaud, Ponge, Dorion, chacun avec son parcours.

Consigne finale

un développement organisé.

› *« Ce que le programme de première change cette année » : la page range douze œuvres en quatre objets d'étude, trois par objet, dont la poésie.* infos/programme-de-premiere/

TROIS ŒUVRES SUR DOUZE

La page du site sur le programme de première écrit « Douze œuvres au programme » : quatre objets d'étude, trois œuvres chacun. Le professeur en retient une par objet, soit « quatre œuvres étudiées dans l'année ». Rimbaud, Ponge et Dorion sont les trois œuvres que la page range sous la poésie : une œuvre sur quatre parmi les douze, calcul de la rédaction.

Une classe n'ayant étudié qu'une des trois, un seul des sujets A, B et C répond à son année de poésie : lecture de la rédaction. La même page dit du commentaire qu'il porte sur « un texte inconnu ».

› *La page « Les dix dissertations » de Mes forêts : dix sujets sur l'œuvre de Dorion, avec son parcours « la poésie, la nature, l'intime ».* dossiers/dorion/dissertations/index

LE FAIT

Bac général, 11 juin 2026 : quatre sujets possibles, un commentaire et trois dissertations

Le ministère de l'Éducation nationale met en ligne le sujet de l'épreuve anticipée de la voie générale, session 2026. Il imprime ce qui se lit avant de choisir : les sujets, les œuvres, les points et les consignes.



Dans un gymnase aménagé en salle d'examen, un lycéen tourne du pouce la deuxième des trois feuilles du sujet.

Le sujet de l'épreuve anticipée de français du baccalauréat général, session 2026, porte la mention « Jeudi 11 juin 2026 » et le code 26-FRGEME1. Il tient en trois pages. L'en-tête fixe « Durée de l'épreuve : 4 heures » et « Coefficient : 5 », et précise que « L'usage de la calculatrice et du dictionnaire n'est pas autorisé ». Il demande : « Vous traiterez, au choix, l'un des deux sujets suivants », un commentaire ou une dissertation, chacun sur 20 points.

La dissertation. Le second sujet, « Dissertation (20 points) », porte sur « la poésie du XIXe siècle au XXIe siècle ». Une phrase règle le choix : « Le candidat traite au choix, compte tenu de l'œuvre et du parcours étudiés pendant l'année, l'un des trois sujets suivants ».

Le sujet A : le *Cahier de Douai* de Rimbaud, parcours « émancipations créatrices », avec la question « Dans le *Cahier de Douai*, est-ce seulement par la révolte que Rimbaud s'émancipe ? ». Le sujet B : *La rage de l'expression* de Ponge, parcours « dans l'atelier du poète » ; un critique y voit un « mécanicien » qui cherche à « réparer, articuler, faire fonctionner ». Le sujet C : *Mes forêts* d'Hélène Dorion, parcours « la poésie, la nature, l'intime » ; le sujet cite *Les corridors du temps* (1988) : « L'arbre grince sous la force du vent ».

B et C se terminent par « Cette citation éclaire-t-elle votre lecture de » et le titre. Les trois consignes finales disent : « Vous répondrez à cette question dans un développement organisé », en s'appuyant sur l'œuvre, le parcours et « votre culture personnelle » : relevé de la rédaction.

› *« Comment lire un sujet de dissertation sans se tromper de sujet ? » : une page de méthode du bac de français sur la lecture d'un sujet, avant la première ligne rédigée.* methode/lire-un-sujet-de-dissertation/

› *« Dix sujets pour travailler la dissertation · La Rage de l'expression » : dix sujets sur l'une des trois œuvres de poésie du sujet, celle de Ponge.* dossiers/ponge/dissertations/index

LA LIMITE

On peut dire que ce sujet, daté du jeudi 11 juin 2026, offre quatre sujets au total : le compte est de la rédaction, un commentaire et trois dissertations, chacun noté sur 20 points dans l'énoncé. **On ne peut pas dire** que les sessions suivantes reprendront cette forme : un sujet d'examen est celui d'un jour passé. Le sujet ne donne ni barème détaillé ni corrigé, ne précise pas la répartition des 20 points à l'intérieur d'un sujet ni la part de la langue.

Le site du ministère met en ligne, pour la même session, au moins un autre sujet de la voie générale sous un autre code, 26FRGEAN1, dont l'en-tête ne porte pas de ligne de date : cette page n'en rapporte rien.

› *« Dix sujets pour travailler la dissertation · Cahier de Douai » : dix sujets sur l'œuvre de Rimbaud, l'une des trois du sujet de dissertation.* dossiers/rimbaud/dissertations/index

LE COMMENTAIRE

Le premier sujet, « Commentaire (20 points) », porte sur « la littérature d'idées du XVIe siècle au XVIIIe siècle ». Le texte est de Louise d'Épinay, *Histoire de Madame de Montbrillant*, 1818. Une phrase le présente : « Dans cette lettre, Madame de Montbrillant répond à son ami René. » Il commence par « Je crois, mon ami, qu'il est fort difficile de prescrire des règles sur l'amitié ».

La consigne tient en une ligne : « Vous commenterez le texte suivant : ». Après elle, le sujet n'imprime ni question ni piste. Les lignes sont numérotées de cinq en cinq, de 5 à 25 ; cinq notes de bas de page glosent des mots, « ce commerce de misère et d'ergoterie » ou les graphies anciennes « amans » et « épanchemens ». Le texte compte 28 lignes d'après le décompte de la rédaction : le sujet n'imprime que les repères de 5 à 25. Louise d'Épinay n'est pas parmi les trois auteurs que la page du site sur la première range sous la littérature d'idées : relevé de la rédaction.

› *« Le commentaire de texte : la méthode complète, pas à pas » : la page présente le commentaire comme une démonstration, avec un brouillon en quatre gestes.* methode/le-commentaire-de-texte

LE FAIT

Mathématiques en première : deux heures, vingt points, le 12 juin 2026

En juin 2026, l'écrit anticipé tient en deux jours de suite : le français le 11, les mathématiques le 12. Le dossier de presse du ministère donne date, durée et barème de la seconde.

CE QUE LE DOSSIER NE DIT PAS

On peut dire que le dossier fixe, pour juin 2026, la date, la durée, la note sur 20, le coefficient 2 et la composition de l'épreuve de mathématiques. **On ne peut pas dire** que ces chiffres valent pour la classe de première actuelle : le dossier écrit « cette année » et ne contient aucune information sur les sessions 2027 et 2028 ; la phrase citée ne dit pas si l'épreuve sera reconduite. Le guide de Strasbourg parle de la session 2028 mais ne donne ni date ni durée d'épreuve, et ne concerne que les candidats individuels de son académie. Aucune date d'épreuve de 2027 ne figure dans l'un ou l'autre texte. Le seul coefficient que cite le guide est celui des enseignements optionnels, le coefficient 2 : à ne pas confondre avec celui de l'épreuve de mathématiques du dossier.

› *« Ce que le programme de première change cette année » : la page présente le programme de première et les épreuves de juin.* infos/programme-de-premiere/



Dans le couloir, une élève range son stylo dans sa trousse avant l'épreuve de mathématiques : elle se déroule sans calculatrice.

Le dossier de presse sur les examens 2026, publié par le ministère de l'Éducation nationale en mai 2026, annonce que « L'ensemble des élèves de classe de première des voies générale et technologique passeront cette année une nouvelle épreuve écrite anticipée de mathématiques. » Son calendrier la place le 12 juin, le lendemain de l'épreuve de français du 11. Le 11 juin 2026 est un jeudi et le 12 un vendredi : calcul de la rédaction.

Le format. Le dossier décrit l'épreuve en une phrase : « D'une durée de 2 heures, elle sera notée sur 20 points (coefficient 2) et se déroulera sans calculatrice. »

Elle comporte deux parties : « un questionnaire à choix multiples de calcul pour évaluer les automatismes, noté sur 6 points » et « un ensemble de deux à trois exercices indépendants noté sur 14 points ». Les deux notes font 20. Le questionnaire pèse six vingtièmes, soit trois dixièmes de la note, et les exercices sept dixièmes : ces rapports sont de la rédaction. Quatorze points répartis sur deux ou trois exercices font sept points chacun dans le premier cas, près de cinq (4,67) dans le second : autre calcul de la rédaction, la phrase citée ne donnant pas de barème par exercice. Le coefficient 2 est écrit entre parenthèses après les 20 points.

Le dossier distingue trois sujets selon le parcours : la spécialité mathématiques de la voie générale, la voie générale sans cette spécialité, la voie technologique.

Le calendrier. Le calendrier du dossier pour le baccalauréat général et technologique s'ouvre sur « 11 juin épreuve anticipée écrite de français » et « 12 juin épreuve anticipée écrite de mathématiques ». Viennent ensuite le « 15 juin épreuve de philosophie », les « 16 au 18 juin épreuves de spécialité » et le « 24 au 30 juin Grand oral ».

Les résultats sont placés au « 7 juillet publication des résultats du baccalauréat », le rattrapage du « 8 au 10 juillet » et les épreuves de remplacement du « 7 au 10 septembre ». Du 11 juin au 7 juillet, 26 jours passent ; entre le vendredi 12 et le lundi 15 juin, un week-end. Du 11 juin au 10 septembre, 91 jours ; le Grand oral occupe sept jours, du 24 au 30. Ces comptes sont de la rédaction.

› *« Comment lire un sujet de dissertation sans se tromper de sujet ? » : la page situe dans « les dix premières minutes » la perte de la moitié des copies.* methode/lire-un-sujet-de-dissertation/
› *« La méthode, exercice par exercice » : la liste des exercices écrits et oraux du bac de français.* methode/
› *« Ce que le programme de première change cette année » : la page présente le programme de première et les épreuves de juin.* infos/programme-de-premiere/

OÙ LA NOTE COMPTE

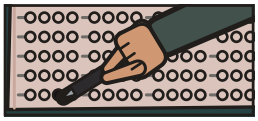
La note de mathématiques sera, écrit le dossier, « prise en compte dans Parcoursup », comme celles des épreuves anticipées de français. Le but de l'épreuve est de « vérifier la maîtrise des compétences fondamentales des programmes de mathématiques de première », avec les automatismes. La phrase citée ne dit pas avec quel poids ni pour quelles formations la note entre dans Parcoursup. Le dossier range cette épreuve dans sa partie « Les nouvelles épreuves de la voie générale et technologique », où il cite une autre nouveauté de l'année, en terminale STI2D : « une nouvelle partie pratique de 2 heures ajoutée à leur épreuve de spécialité ». Les deux épreuves ont la même durée, mais l'une concerne la première, l'autre la terminale : le rapprochement est de la rédaction.

› *« La méthode, exercice par exercice » : la liste des exercices écrits et oraux du bac de français.* methode/

LES REPÈRES

Dossier de presse du ministère, mai 2026.

Épreuve écrite anticipée de mathématiques, première, voies générale et technologique.



Le questionnaire à choix multiples de calcul se remplit ainsi : sur la feuille de réponses, un seul cercle noirci au stylo noir.

12 juin 2026, après le français du 11.

2 heures, sans calculatrice.

20 points, coefficient 2.

Questionnaire de calcul sur 6 points, exercices sur 14 points.

Note prise en compte dans Parcoursup.

Trois sujets selon le parcours.

Philosophie le 15 juin, résultats le 7 juillet.

Guide de Strasbourg

épreuves comptées pour la session 2028, inscriptions closes le 10 novembre 2026.

› *« Comment lire un sujet de dissertation sans se tromper de sujet ? » : une page de méthode du bac de français sur la lecture du sujet.* methode/lire-un-sujet-de-dissertation/

POUR LA PREMIÈRE ACTUELLE

Un guide d'inscription destiné aux candidats individuels de première, hébergé par le site de l'académie de Strasbourg, écrit pour l'année 2026-2027 : « Ces épreuves compteront pour la session 2028 du baccalauréat général ou technologique (épreuves de terminale) ». Le registre s'ouvre « Du jeudi 15 octobre 2026 à 12h00 au mardi 10 novembre 2026 à 18h00 », et « Aucune inscription ne pourra être prise en considération après le 10 novembre 2026 ». Il est resté ouvert 26 jours : calcul de la rédaction. Le guide vise les élèves non scolarisés, du CNED en inscription libre ou d'un établissement privé hors contrat, domiciliés dans le Haut-Rhin ou le Bas-Rhin.

› *« Ce que le programme de première change cette année » : la page présente le programme de première et les épreuves de juin.* infos/programme-de-premiere/

MÉTHODE

Situe la scène

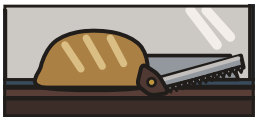
la noyade est au chapitre 11, la Morgue au chapitre 13. Dis que le crime est fait et que ses suites commencent : c'est ta première phrase de commentaire.

Cite le vitrage

« Il allait droit au vitrage qui sépare les spectateurs des cadavres. » Une vitre, deux mondes : Laurent regarde sans toucher.

Classe le public

les ouvriers entrent « avec un pain et des outils sous le bras », puis viennent des rentiers, des ouvrières, des dames en robe de soie. Parle de société : tous les milieux défilent devant les mêmes dalles.



Sur le rebord de la vitre, un pain et une scie : des ouvriers entrent ainsi, en allant au travail.

Garde le grotesque

sous le jet d'eau, la face d'un noyé se défait et la tête « éclata de rire ». Cite-le si le sujet porte sur l'horreur, et dis qu'elle devient grotesque.

Compare les corps

Camille « faisait un tout petit tas » et « grelottait sur la dalle froide ». Il avait grandi entre des couvertures chaudes : le contraste se commente : la douceur de la mère, la dureté de la pierre.

Appuie-toi sur un chiffre

Camille a « séjourné quinze jours dans l'eau ». Un nombre précis rend le corps crédible et se retient facilement.

Reste prudent

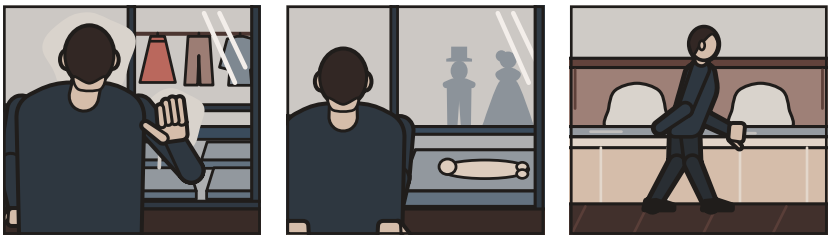
n'écris pas que Laurent se repent. Le chapitre finit sur « se jeta avec volupté dans l'oubli de son crime ». Le trouble vient plus tard, quand le mort revient la nuit.

› *« Construire un commentaire » : situer, découper, citer, étape par étape.*
dossiers/zola/methode/construire-un-commentaire

L'ESSENTIEL

Pourquoi Laurent passe-t-il chaque matin par la Morgue, et que peux-tu en dire dans ta copie ?

Au chapitre 13, un meurtrier cherche le corps de sa victime pour que sa mort soit déclarée : la démarche est administrative, la scène est un face-à-face.



Laurent colle son front à la vitre de la Morgue. Il reste cinq minutes devant une dalle. Puis il longe le quai d'un pas vif.

LAURENT va à la Morgue pour retrouver le corps de Camille. Sans cadavre, pas d'acte officiel : « Le décès de Camille n'avait pu être constaté officiellement. » (ch. 13) Le lendemain de la noyade, on a cherché le noyé en vain, et des ravageurs, des hommes qui fouillent la Seine pour toucher la prime, cherchent encore. Laurent ne veut pas attendre. Il se donne la tâche de passer chaque matin par la Morgue en allant à son bureau, et il y va pendant plus de huit jours, régulièrement.

Au début, c'est une corvée : une odeur de chair lavée l'écœure, l'humidité des murs semble alourdir ses vêtements, des frissons le secouent. Il hésite devant chaque visage : « tous les noyés sont gras », et sa victime était maigre. Puis le texte glisse. Quand la dernière rangée de dalles est vide, Laurent respire et devient « un simple curieux » : à la corvée s'ajoute un plaisir étrange, celui de regarder la mort en face. La raison de ses visites a changé sans qu'il le dise.

Au bout d'une semaine, il est écœuré et décide de ne plus faire que deux visites. Le lendemain, en entrant, il reçoit « un coup violent dans la poitrine » : sur une dalle, Camille le regarde. Laurent reste immobile pendant cinq grandes minutes. Il ne souffre pas, il sent seulement un grand froid intérieur. « Il aurait cru trembler davantage. » En sortant, il marche vite sur le quai et répète : « Voilà ce que j'en ai fait. »

Il va alors chercher le vieux Michaud, ancien commissaire de police, et lui dit qu'il vient de reconnaître Camille. Les formalités sont remplies, on enterre le noyé, on dresse un acte de décès.

Pour ta copie, retiens deux services rendus par cette scène. Elle fait avancer l'histoire : la mort devient officielle, et Thérèse peut jouer la veuve en règle. Elle montre aussi l'homme : Laurent regarde en face le corps de sa victime et n'en sort pas brisé. Dis-le avec tes mots, puis appuie-toi sur une citation.

› *« Thérèse Raquin · texte intégral » : le chapitre 13, où Laurent cherche Camille, se lit en entier.*
dossiers/zola/texte/therese-raquin-texte-integral

LA PHRASE À RETENIR

Au milieu du chapitre 13, Zola quitte Laurent des yeux et regarde ceux qui viennent voir les corps.

« La morgue est un spectacle à la portée de toutes les bourses, que se payent gratuitement les passants pauvres ou riches. » (ch. 13)

Regarde le mot « spectacle » : les noyés sont offerts, les passants regardent, et la suite parle de public qui applaudit ou siffle « comme au théâtre ». Regarde aussi « à la portée de toutes les bourses » : on attendrait cette formule d'un marchand, pas d'un narrateur devant des morts. Note le présent : Zola sort un instant de l'histoire de Laurent pour dire une habitude du public. En copie, nomme l'ironie : une horreur décrite sur le ton de la réclame.

› *« Banque de questions » : trente relances tirées de dix passages du roman.*
dossiers/zola/banque/banque-de-questions

LE SAVIEZ-VOUS ?

Le mot Morgue revient quinze fois dans le roman

APRÈS le chapitre 13, Laurent n'y entre plus : le mot ne sert qu'à rappeler ce qu'il a vu.

Un décompte sur le texte du site donne quinze emplois du mot : sept au chapitre 13, puis huit aux chapitres 16, 17, 21, 24 et 25. Zola l'écrit onze fois avec une majuscule et quatre fois avec une minuscule, ces quatre-là toutes au chapitre 13. Aucun ne ressemble au sens que le dictionnaire de l'Académie (9e édition) donne d'abord à « morgue » : « Attitude hautaine et orgueilleuse, suffisance extrême ». Chez Zola, c'est toujours le lieu. Au chapitre 16, Laurent se demande s'il a vraiment « revu son cadavre sur une dalle de la Morgue » (ch. 16). Au chapitre 17, le visage de Camille revient « tel qu'il l'avait vu à la Morgue » ; au chapitre 25, Laurent comprend qu'il a « trop regardé Camille à la Morgue ». Retiens ce chiffre pour l'oral : la scène du chapitre 13 ne reste pas en place, elle revient hanter le livre.

› *« Thérèse Raquin · texte intégral » : les chapitres 13, 16, 17, 21, 24 et 25, où revient la Morgue.* dossiers/zola/texte/therese-raquin-texte-integral

L'ŒUVRE EN TROIS MINUTES

On noie le mari au tiers du livre : que reste-t-il à raconter ensuite ?

Le crime tombe au chapitre onze sur trente-deux : le livre commence avant lui, mais il vit surtout après.

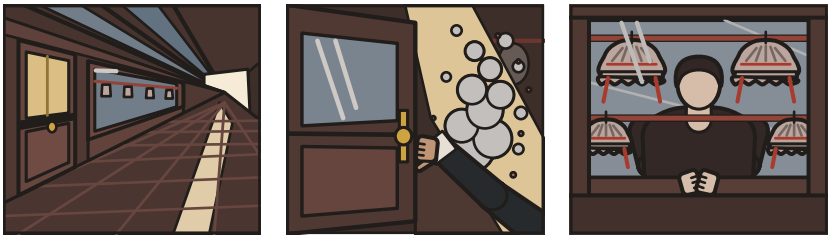
LE DÉTAIL QUI COMPTE

Le chapitre 16 commence quinze mois après la mort de Camille et dit ce que ce temps a fait.

« Les âpretés des premières heures s'adoucirent ; chaque jour amena une tranquillité, un affaissement de plus ; la vie reprit son cours avec une langueur lasse, elle eut cette stupeur monotone qui suit les grandes crises. » (ch. 16)

On attendait un feu d'artifice après le crime. Zola montre l'inverse : de la fatigue, de l'ennui, un corps qui s'écroule doucement. Cette phrase sert à l'écrit comme à l'oral : elle dit en une ligne que le crime n'apporte pas le bonheur espéré, et votre enfant peut la résumer d'un mot : tout s'affaisse. Lue à voix haute, la phrase ralentit d'elle-même, comme les amants.

› *« Thérèse Raquin en trois minutes » : six stations, du corridor aux deux verres.*
dossiers/zola/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes



Au passage, la boutique reste close. Quand la porte s'ouvre, la poussière se lève. Derrière les bonnets, Thérèse reste immobile.

LE livre se lit en deux temps, et le crime est la charnière. Avant, c'est l'histoire d'une maison sans air. Après, c'est l'histoire de ce que cette maison fait aux deux coupables.

Avant. Thérèse a été confiée enfant à sa tante, Madame Raquin, ancienne mercière de Vernon, par son père, un capitaine revenu d'Algérie. Elle grandit auprès de Camille, le fils de la maison, souvent malade, et apprend à contenir son énergie et ses émotions. La tante la marie à ce cousin. Puis la famille monte à Paris, où Madame Raquin reprend une mercerie dans un passage étroit et sombre, le passage du Pont-Neuf, où il fait si sombre que les marchands allument une lampe en plein jour. Son plan est simple : « vendre du fil et des aiguilles » (ch. 3). Le jeudi soir, des habitués viennent jouer aux dominos. Un jour, Camille amène un ancien camarade, Laurent, un gaillard solide qui dit faire de la peinture. Laurent s'installe dans la boutique, où il trouve le confort et la facilité. Lui et Thérèse deviennent amants.

Le crime tombe au chapitre 11. Un dimanche, à Saint-Ouen, au bord de la Seine, Laurent jette Camille à l'eau depuis une barque. En se débattant, Camille lui mord le cou. L'affaire passe pour un accident, et Laurent devient même un véritable héros à son bureau.

Après. Les amants croyaient être libres, ils ne le sont pas. Plus d'un an après, ils obtiennent de se marier, poussés par les amis du jeudi et par Madame Raquin elle-même, qui trouvent l'idée très convenable. Mais la nuit, ils croient revoir le noyé, ils ne se supportent plus, et chacun accuse l'autre. Madame Raquin, frappée de paralysie, comprend tout et ne peut plus dire un mot.

Le ton est sombre et serré : peu de personnages, presque toujours les mêmes murs, et l'on veut savoir la suite. Ce n'est pas un livre pour rire. Il compte trente-deux chapitres : un par soir, c'est un mois de lecture. La fin, on ne la raconte pas ici.

› *« Thérèse Raquin en trois minutes » : l'histoire en huit étapes ; la page en révèle la fin.*
dossiers/zola/oeuvre/loeuvre-en-trois-minutes

UNE REMARQUE POUR LA MAISON

Une question sur la boutique rouverte

CE soir, une seule question suffit. La boutique reste fermée pendant trois jours après la mort de Camille : quand elle rouvre, qu'est-ce qui est pire qu'avant ? Pas besoin d'avoir lu le roman : la réponse tient en une phrase du chapitre 14, que votre enfant retrouve en deux minutes sur le texte intégral du site.

La voici, pour vous : en rouvrant, la boutique « parut plus sombre et plus humide » (ch. 14). Demandez ensuite comment elle était tout au début du livre. Il ouvrira le chapitre 1 et trouvera des bonnets, des bas, des boutons noirs, une jeune femme pâle derrière la vitrine. Le jeu est de comparer : c'est le même magasin, en plus noir. S'il en a envie, il peut lire les deux passages à voix haute, l'un après l'autre : vous entendrez la différence. Quatre minutes suffisent. Laissez-le raconter, vous comprendrez le livre sans l'avoir lu.

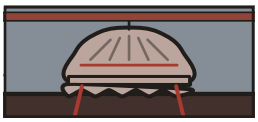
› *« Thérèse Raquin · texte intégral » : la boutique du chapitre 1 et sa réouverture au chapitre 14.* dossiers/zola/texte/therese-raquin-texte-integral

REPÈRES

L'auteur
Émile Zola, romancier français. Ce livre paraît en 1867, avant la grande série des Rougon-Macquart.

L'édition
le texte lu sur le site est la deuxième édition, de 1868, précédée d'une préface où Zola explique ce qu'il a voulu faire.

La forme
trente-deux chapitres, environ 66 000 mots. Les chapitres sont inégaux : de 478 mots pour le plus court, le 15, à 3 729 pour le plus long, le 21.



Un bonnet de linge jauni pend à une tringle rouillée, dans la vitrine de la mercerie.

Qui est qui
Thérèse, nièce de Madame Raquin et femme de Camille, employé de bureau ; Laurent, ami de Camille ; Michaud, ancien commissaire de police, et son fils Olivier, de la préfecture de police ; Grivet, collègue de bureau de Camille ; Suzanne, la femme d'Olivier.

Mots qui arrêtent
un « passage » est un étroit corridor entre deux rues, ici de la rue Mazarine à la rue de Seine, près des quais ; une « mercerie » vend du fil, des boutons, de la laine, des bonnets.

Où le lire
le texte entier est sur le site, gratuit, chapitre par chapitre ; le chapitre 1 s'ouvre sur le passage du Pont-Neuf.

Au Bac
en voie technologique, le roman est au programme de 2026-2027 avec le parcours « anatomie des passions » ; à l'écrit, un commentaire de texte, sans dissertation ; à l'oral, 12 puis 8 minutes.

› *« Présenter le roman » : six repères sur le roman, la préface et le lieu.*
dossiers/zola/presentation/

L'ENQUÊTE

Quatre traductions suédoises de *Thérèse Raquin* en 87 ans : celle de 1971 recopie presque mot à mot celle de 1911

Quatre versions suédoises du roman sont recensées, de 1884 à 1971. Une thèse de 2013 les compare et ramène le compte à trois : l'étiquette « traduction révisée » ne résiste pas à la lecture.

EN 1884, la maison Svea publie la première traduction suédoise de *Thérèse Raquin*, due à Tom Wilson : dix-sept ans après l'édition française, selon Eva M. Olsson Lönn (*Thérèse Raquin d'Émile Zola. Répétitions lexicales, réseaux sémantiques et leurs traductions suédoises*, thèse de l'université de Stockholm, 2013). Le volume traduit aussi la préface de Zola de 1868. Le seul exemplaire que la thèse localise est conservé à la Bibliothèque royale de Suède. Trois versions suivent : celle de Göte Bjurman en 1911, celle d'Ann Bouleau en 1953, avec une préface de Knut Jaensson, et celle d'Eva Mazetti-Nissen en 1971, que l'éditeur J. A. Lindblad annonce comme une « traduction révisée ». Le compte est de quatre.

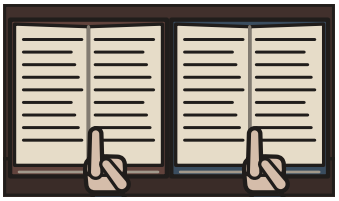
Le compte de quatre ne résiste pas à la comparaison. Olsson Lönn constate que la version de 1971 « suit celle de Bjurman presque mot à mot » et qu'on y retrouve les mêmes lacunes par rapport au texte original. Un entretien avec Eva Mazetti-Nissen, que la thèse date du 6 décembre 2000 en note, indique qu'elle n'a pas vraiment fait la traduction. La chercheuse en conclut que le texte est celui de Bjurman, dont la Suédoise n'a modernisé que l'orthographe, et elle écarte cette version de son analyse. Il reste trois traductions indépendantes : 1884, 1911 et 1953.

La thèse s'oppose ainsi à la mention de l'éditeur. Une « révision » qui reprend les lacunes de son modèle est, pour Olsson Lönn, une modernisation et non une nouvelle traduction. Ce qui reste ouvert tient au rôle de la maison Lindblad : aucune source ouverte ne dit qui a décidé de publier le texte de Bjurman sous le nom d'une révision.

Le compte s'inscrit dans un cadre chiffré. D'après les catalogues de Torgerson (1981, 1990), que la thèse reprend, vingt et un titres de Zola sont publiés en Suède jusqu'en 1900. Un critique, Oscar Levertin, ne voit pas dans l'*Aftonbladet* du 22 novembre 1884 ce qu'un ouvrage de jeunesse de Zola pourrait apporter au public suédois, selon une note de la thèse. Les trois versions retenues n'ont pas eu le même sort : celle de Bjurman, parue chez Holmqvist avec une préface de traducteur et sans celle de Zola, est réimprimée jusqu'en 1928, rééditée chez Steniq en 1995, puis en poche en décembre 2010 ; celle de Bouleau, réimprimée jusqu'en 1996, est rééditée en avril 2010 ; celle de Wilson n'a jamais été reprise par Bonniers. Les jugements sur la qualité de ces traductions divergent d'ailleurs : Svane (2007) défend les traductions de Lundquist, fidèles aux idées de Zola, quand des participants à un colloque tenu de 2002 à 2005 les jugent trop éloignées de son style. Tegelberg (2009), que la thèse cite, plaide pour que certaines traductions classiques soient révisées ou remplacées. Olsson Lönn conclut qu'une nouvelle traduction suédoise de *Thérèse Raquin* serait souhaitable.

› « Sources et limites » : l'édition de lecture de 1868 et les appuis critiques que le site déclare. dossiers/zola/sources/

› « Thérèse Raquin · texte intégral » : le roman en trente-deux chapitres, d'après la deuxième édition de 1868. dossiers/zola/texte/therese-raquin-texte-integral



Deux volumes ouverts côte à côte : la version de 1971 suit celle de 1911 presque mot à mot.



Un carnet, un crayon, une tasse : l'entretien du 6 décembre 2000 ne tient qu'en une note.



À la Bibliothèque royale de Suède, une lectrice ouvre l'unique exemplaire localisé de la traduction de 1884.

UN EXEMPLAIRE, UN ENTRETIEN, DES ARCHIVES MUETTES

LES résultats reposent sur peu de pièces. La version de 1884 n'est connue, selon la thèse, que par un exemplaire localisé. Le rôle de Mazetti-Nissen s'appuie sur la comparaison des textes et sur un entretien unique. Les archives de la maison Tiden ne conservent, selon la thèse, aucune documentation sur le travail de Bouleau en 1953.

Les lacunes de Bjurman restent sans cause établie : la thèse estime qu'il n'a probablement pas expurgé le texte, mais ne ferme pas la possibilité de coupes pour des raisons d'argent. Les décomptes par traducteur, seize titres de Zola pour Lundquist et huit pour Wilson, sont des minima : la thèse juge « bien possible » qu'ils aient traduit d'autres œuvres sans signer. Enfin, Olsson Lönn écrit que la réception de l'œuvre de Zola n'a jamais été examinée dans sa totalité. La thèse compare les traductions à l'édition des *Œuvres complètes* dirigée par Henri Mitterand (2003), non à celle de 1868 que lit le site ; son analyse porte sur le plan du signifié du style, et l'interprétation, précise-t-elle, dépend de la compétence littéraire et encyclopédique du lecteur. Le dossier préparatoire du roman est perdu (Pagès et Morgan, 2002, cités par la thèse) : il ne permet pas de remonter à l'état de travail du texte français.

› « Présenter le roman » : six repères, de la préface de 1868, présentée comme un programme d'auteur, à la fin sous la lampe. dossiers/zola/presentation/

SUR LE SITE

› « Sources et limites » : l'édition de lecture de 1868 et les appuis critiques que le site déclare.
dossiers/zola/sources/

› « Thérèse Raquin · texte intégral » : le roman en trente-deux chapitres, d'après la deuxième édition de 1868.
dossiers/zola/texte/therese-raquin-texte-integral

› « Présenter le roman » : six repères, de la préface de 1868, présentée comme un programme d'auteur, à la fin sous la lampe.
dossiers/zola/presentation/

LE DOSSIER

À Ankara, une lecture de 2016 donne un élément à chaque personnage et avoue la rareté du mot « feu »

Le feu pour Thérèse, l'air pour Madame Raquin, la terre pour Laurent, l'eau pour Camille : l'article repose sur un relevé de mots et sur un aveu, celui d'un feu qui se compte à peine.

En 2016, Ayşe Eziler Kıran, de l'université Hacettepe d'Ankara, publie dans la neuvième livraison de *Synergies Turquie*, aux pages 53 à 67, « Les relations de la nature et de la culture dans *Thérèse Raquin* ». L'article, reçu le 6 mars, évalué le 4 juin et accepté le 15 juillet 2016, lit le roman comme une vision « dysphorique », c'est-à-dire négative, de la nature et de la culture. Il s'appuie sur Greimas (*Sémantique structurale*, 1966) et sur Gaston Bachelard (1942, 1943, 1949) pour attribuer à chaque personnage un élément : le feu à Thérèse, l'air à Madame Raquin, la terre à Laurent, l'eau à Camille. Le crime les transforme tous les quatre.

Le relevé commence par l'eau. Les mots « humide » et « humidité », écrit Kıran, « ont une très haute fréquence », de la page 31 à la page 292 de l'édition Folio (Gallimard, 1989) qu'elle utilise. L'eau mène à Camille : « noyé » est relevé à partir de la page 129, « cadavre » aussi. L'article rattache d'abord cette humidité à la boutique parisienne de Madame Raquin. Greimas lui sert à expliquer qu'un mot plus large peut en englober d'autres, de sorte que « noyé » et « cadavre » désignent le même personnage. Pour la terre, l'article relève chez Laurent, fils de paysan, « boueux », « cave » et « caveau » ; pour l'air, le « ciel » qui entoure Madame Raquin après la mort de son fils. Thérèse, née à Oran, porte le feu dans l'hérédité : l'article cite « ce sang africain qui brûlait » et la voit finir « sur le carreau », c'est-à-dire sur la terre. Gengembre (2004) lui fournit l'eau comme « substance de la mort » et comme « perspective infinie des dangers », Aziza (1978) l'eau maternelle, qui protège Camille avant de le tuer, ajoute l'article. Le crime a lieu sur « un petit bras, sombre et étroit », et Camille y mord Laurent au cou.

Le feu pose le problème inverse. L'article admet que le mot, appliqué à Thérèse, « n'a pas une fréquence élevée » ; l'élément se déduit des mots voisins, ardente, brûlante, fièvre, flamme. L'auteure reconnaît que les éléments restent « cachés au niveau sémantique » : elle établit la présence massive de l'humidité, avance une correspondance pour chaque personnage et laisse ouverte la question du feu.

Deux objections viennent de l'article lui-même. La première touche Bachelard, que l'article cite pour « l'eau mêlée de nuit est un remords ancien » (1942) : sa vision semble s'opposer à celle de Zola. La seconde touche la préface de 1868, où Zola dit étudier des tempéraments et non des caractères ; l'article soutient que « il fait une très bonne étude des caractères ». Thérèse, dont l'article rattache le premier mariage à l'eau et le second au feu, n'est jamais appelée « madame *Thérèse Raquin* ». Camille, écrit-elle, n'est pas mort de sa maladie mais d'un crime commis dans l'eau.

› « Parcours thématique » : le parcours officiel de la voie technologique, en six axes.
dossiers/zola/parcours/parcours-thematique

› « Sources et limites » : la préface de 1868 et la distinction entre faits établis et lectures.
dossiers/zola/sources/



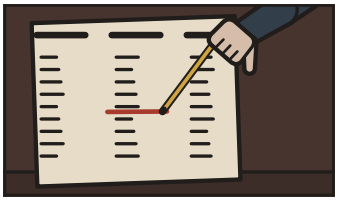
À Ankara, une lectrice relit le Folio de 1989 ; au mur, quatre feuilles de couleur pour quatre éléments.

UNE ÉDITION DE POCHE, UNE SEULE LECTRICE

Le relevé est daté par son support. Les pages citées renvoient à l'édition Folio de 1989 : elles ne se retrouvent pas telles quelles dans le texte de 1868 que lit le site. Aucune des sources ouvertes consultées ne reprend ce relevé pour le confronter.

L'association du premier mariage de Thérèse à l'eau s'appuie sur peu de texte : Rommelaere et Teyssandier (1996), que Kıran cite, notent que ce mariage est peu décrit. L'hérédité n'est appliquée qu'à Thérèse, d'après l'article, et non aux autres personnages. La méthode vient d'ailleurs : l'article adopte le point de vue de Greimas, inspiré, dit-il, d'un travail de Yücel (1969) sur Bernanos. Dans sa conclusion, il tient les personnages pour « presque amoraux » et juge que le mariage et l'argent produisent des catastrophes quand ils sont mal vécus : ces jugements relèvent de l'auteure et non du relevé de mots, qui ne les établit pas. L'article ne donne aucun total d'occurrences : il aligne des renvois de pages, que le lecteur doit compter lui-même. Enfin, la conclusion avance que le roman pourrait se situer partout et à toute époque, alors que l'article cite la préface de 1868 pour le programme de Zola.

› « Le mariage les enferme dans leur crime » : le chapitre XXII, où une parole ou un regard suffit à agiter les époux.
dossiers/zola/seuil/seuil-2-le-mariage-les-enferme



Les renvois de pages se suivent en colonne : l'article donne les pages, jamais un total.



Un livre de poche refermé, quatre repères de couleur au bord des pages : le Folio sert de base au relevé.

SUR LE SITE

› « Parcours thématique » : le parcours officiel de la voie technologique, en six axes.
dossiers/zola/parcours/parcours-thematique

› « Sources et limites » : la préface de 1868 et la distinction entre faits établis et lectures.
dossiers/zola/sources/

› « Le mariage les enferme dans leur crime » : le chapitre XXII, où une parole ou un regard suffit à agiter les époux.
dossiers/zola/seuil/seuil-2-le-mariage-les-enferme

LES REPÈRES

Sujet du jeudi 11 juin 2026 (26-FRANTEME1), quatre heures.

Textes de 797, 783 et 740 mots.



Contracter au quart, c'est garder une part sur quatre : une miche coupée en quatre, une seule part tirée vers le bord du comptoir.

Contractions de 200, 196 et 185 mots.

Limites

180 à 220, 176 à 216, 167 à 203.

Un repère tous les 50 mots, le total à la fin.

Marge de plus ou moins 10 %.

Le quart de 750 vaut 187,5.

En 2025

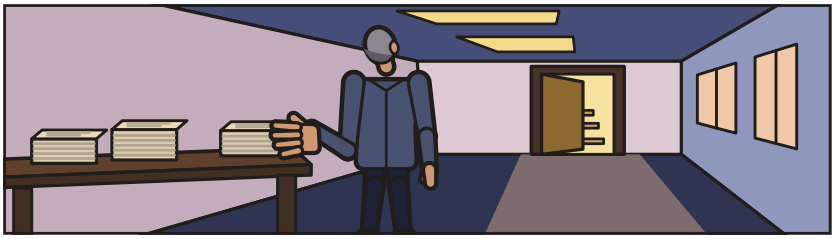
textes de 777, 738 et 765 mots, contractions de 194, 185 et 191 mots.

› *« Une contraction de texte, du début à la fin » : la page raconte les quatre heures de l'épreuve dans l'ordre, avec un texte travaillé et le compte fait pas à pas.* methode/la-contraction-pas-a-pas

LE FAIT

Le 11 juin 2026, des textes de 740 à 797 mots à contracter en 185 à 200 mots

Le ministère met en ligne le sujet de l'épreuve anticipée de français de la voie technologique. Pour chaque contraction, il imprime quatre nombres : la longueur du texte, la longueur visée et deux limites.



Le sujet existe en trois versions, de 797, 783 et 740 mots : un surveillant pose la troisième pile sur la table du couloir.

Le ministère de l'Éducation nationale publie en ligne le sujet de l'épreuve anticipée de français de la voie technologique, session 2026, référence 26-FRANTEME1. Il porte la mention « ÉPREUVE DU JEUDI 11 JUIN 2026 » et une durée de quatre heures. La contraction y compte trois versions, A, B et C : des textes de 797, 783 et 740 mots, à réduire en 200, 196 et 185 mots.

Ce que le sujet imprime. Chaque version donne ses nombres dans sa consigne. Version A : un texte de 797 mots, une contraction de 200 mots, des limites de 180 et de 220 mots. Version B : 783 mots, 196 mots, de 176 à 216. Version C : 740 mots, 185 mots, de 167 à 203. Les fourchettes mesurent 40 mots pour les versions A et B, 36 pour la version C. Le plus long texte dépasse le plus court de 57 mots, la plus longue contraction de 15 mots. Ces écarts sont des calculs de la rédaction.

Le calcul, avec ses écarts. Les calculs qui suivent sont de la rédaction : le sujet n'en formule aucun. Le quart de 797 est 199,25, celui de 783 est 195,75, celui de 740 est 185. Le sujet imprime 200, 196 et 185 : l'entier le plus proche dans deux cas sur trois, et 200 au lieu de 199 pour le texte de 797 mots.

Dix pour cent de 196 donnent 19,6, soit 176,4 et 215,6, imprimés 176 et 216. Pour 185, le calcul tombe sur des demis, 166,5 et 203,5, et le sujet imprime 167 et 203. La note consolidée d'Éduscol écrit « sept cent cinquante (750) mots environ » : les trois textes s'en écartent de moins 10, plus 33 et plus 47 mots. Le quart de 750 vaut 187,5 ; le nombre visé le plus bas est 2,5 mots au-dessous, le plus haut 12,5 au-dessus. Le rapport du texte à la contraction visée vaut 3,985 pour la version A, 3,995 pour la B et 4 pour la C. Les limites imprimées placent la contraction entre 22,5 % et 27,6 % de son texte.

› *« Compter les mots · le point le plus facile de l'épreuve, et celui qui se perd le plus » : la page décrit ce que porte le sujet, la longueur du texte, la longueur demandée et les deux limites, et conseille un repère tous les cinquante mots.* la-contraction-de-texte/compter-les-mots/

› *« Le même passage, avant et après » : la page recopie mot pour mot la consigne d'un autre sujet de juin 2026, avec le nombre visé et la marge.* la-contraction-de-texte/avant-apres/

› *« La contraction de texte : méthode et pièges à éviter » : la page donne les chiffres de l'épreuve, avec leur source, et écrit que les textes de 2024 et de 2026 allaient de 724 à 770 mots.* methode/la-contraction-de-texte

LA LIMITE

On peut dire que le sujet du 11 juin 2026 imprime, pour chaque version, la longueur du texte, le nombre visé et les deux limites. **On ne peut pas dire** que ces nombres tiennent dans la plage d'une page du site, qui écrit que les textes de 2024 et de 2026 « allaient de 724 à 770 mots », avec des contractions « de 181 à 193 mots » : les textes de 783 et de 797 mots, les contractions de 196 et de 200 mots, en sortent. La page ne dit pas de quels sujets elle tire ses six textes. Un second sujet de 2026, référence 26-FRANTEG11, ne porte pas de date dans son texte : il n'entre pas dans ces comptes. Le sujet n'indique aucun barème détaillé de la contraction : seule la note de 10 points y figure.

› *« La méthode, en trois gestes » : la page rappelle l'échelle de travail, un texte d'environ 750 mots ramené au quart, et ce que le sujet imprime : le total, le nombre visé, les deux limites.* la-contraction-de-texte/la-methode/

LES CONSIGNES, MOT POUR MOT

Pour la version A, le sujet écrit : « Vous résumerez ce texte en 200 mots. Une tolérance de +/- 10% est admise : votre travail comptera au moins 180 mots et au plus 220 mots. » Le même verbe, « résumerez », ouvre les trois versions, alors que l'exercice porte ailleurs le nom de contraction : « Contraction de texte (10 points) ». Pour le repère, la consigne est commune : « Vous placerez un repère dans votre travail tous les 50 mots », puis le candidat indique à la fin le nombre total de mots utilisés. Les versions A et B demandent le total « à la fin de votre contraction » ; la version C écrit « à la fin de la contraction », et sa limite basse sans répéter le mot : « au moins 167 et au plus 203 mots ».

Un an plus tôt. Au sujet du vendredi 13 juin 2025, les textes comptaient 777, 738 et 765 mots, les contractions 194, 185 et 191. Pour 185 mots, 2025 imprime de 167 à 204, et 2026 de 167 à 203.

› *« Réduire un texte au quart sans lui faire dire autre chose » : la page résume l'essentiel : le texte à contracter, le nombre demandé et la marge entre deux limites.* la-contraction-de-texte/l-essentiel/

› *« Le texte qui rétrécit » : une explication animée d'un texte de soixante-dix-huit mots réduit à vingt, avec trois nombres, vingt mots demandés, de dix-huit à vingt-deux.* methode/animation-contraction

LE FAIT

Le sujet d'essai reprend ce que le texte partage avec l'œuvre

Le même texte sert deux fois : on le réduit, puis une question d'essai le prolonge. La note de service consolidée d'Éduscol dit ce que ce lien impose, et le sujet de 2026 montre à quoi il ressemble.

LA LIMITE

On peut dire que la note consolidée de mars 2024 lie le sujet de l'essai au texte, à l'œuvre et au parcours, qu'elle note « la contraction de texte sur 10 et l'essai sur 10 » pour une épreuve de « 4 heures », et que les sujets de 2025 et de 2026 attribuent dix points à l'essai. **On ne peut pas dire** comment ce lien est jugé : la note ne donne ni grille ni barème propre à l'essai. Aucune des pages ouvertes n'est un rapport de jury : on ne sait pas comment les correcteurs apprécient ce lien. Cette page ne rapporte rien de la note de service de septembre 2026 sur les épreuves terminales anticipées de français (NOR MENE2622658N) : elle ne dit pas si cette note reprend ces phrases.

› *« Réduire un texte au quart sans lui faire dire autre chose » : la page écrit que la contraction est suivie d'un essai, noté sur dix lui aussi, qui porte sur une question que le texte partage avec l'œuvre.* la-contraction-de-texte/l-essentiel/



Une lycéenne s'engage sur la passerelle d'une berge à l'autre : le sujet d'essai relie le texte contracté à l'œuvre étudiée.

La note de service consolidée d'Éduscol, version de mars 2024, règle en une phrase, dans sa partie « Structure et notation », ce que porte l'essai du baccalauréat technologique : le texte que le candidat vient de contracter, l'œuvre et le parcours étudiés. Le sujet du 11 juin 2026 l'applique trois fois. La phrase ne chiffre rien.

Ce que la note dit de l'essai. Sur l'essai, la note tient en deux phrases. La première : « Le sujet de l'essai porte sur le thème ou la question que le texte partage avec l'œuvre et le parcours étudiés ». La seconde dit que, pour développer son argumentation, le candidat « s'appuie sur sa connaissance de l'œuvre » ; le paragraphe y joint les textes étudiés et, au choix du candidat, ses lectures et sa culture personnelles. Lecture de la rédaction : le texte à contracter sert de point de départ à la question, et non d'exercice séparé. Le sujet de 2026 applique ces phrases dans la consigne de l'essai de la version A : elle appelle l'œuvre de La Boétie, « le texte de l'exercice de la contraction » et les textes étudiés dans l'objet d'étude de la littérature d'idées du XVIe au XVIIIe siècle, auxquels s'ajoutent les lectures et la culture personnelles ; les versions B et C suivent le même schéma. La note ne chiffre pas l'essai, ni en lignes ni en mots, et ne lui donne aucun critère propre. Dans ce passage, seule la contraction a une longueur.

Trois couples, un même sujet. Le sujet du 11 juin 2026 associe chaque œuvre à un texte et à une question. Version A : La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, un texte d'après Thierry Wolton (2022), puis « Le besoin d'appartenir à un groupe empêche-t-il d'être libre ? ». Version B : Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, un texte d'après Hubert Reeves, puis « Le goût de la science nous aide-t-il à voir le monde autrement ? ». Version C : Graffigny, un texte d'après Mathias Énard, puis « Le voyage permet-il toujours de découvrir un autre univers ? ».

› *« Une contraction de texte, du début à la fin » : la page dit que l'épreuve dure quatre heures et porte deux exercices, la contraction notée sur dix, puis un essai noté sur dix.* methode/la-contraction-pas-a-pas
› *« L'essai : construire une réponse personnelle et fondée » : la page dit que l'essai répond à une question qui prolonge le texte contracté, avec des exemples tirés du texte, des lectures et de l'expérience.* methode/l-essai
› *« La méthode, exercice par exercice » : la page range la contraction de texte et l'essai parmi les exercices de l'écrit, avec le commentaire de texte.* methode/

UN MOT QUI PASSE D'UNE LIGNE À L'AUTRE

Dans les lignes imprimées, la rédaction relève un mot partagé. En A, « servitude » figure dans le titre de La Boétie et dans celui de l'ouvrage de Wolton, *Les Nouvelles Routes de notre servitude*. En B, le titre de l'œuvre contient « mondes » et la question « monde ». En C, le parcours que le sujet imprime et la question emploient le même mot, « univers » : la question demande de découvrir « un autre univers ». La version B donne l'œuvre avec ses trois soirs : « Premier soir, Second soir, troisième soir ». Les trois textes portent la mention « d'après ». Le relevé ne porte que sur les lignes d'en-tête : les textes eux-mêmes ne sont pas rapportés. Il est de la rédaction : la note ne parle d'aucun mot partagé, seulement d'un thème ou d'une question.

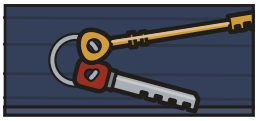
Un an plus tôt. En 2025, deux essais : « Une bonne éducation amène-t-elle à apprendre tout au long de sa vie ? » (version A) et « Pour bien peindre les hommes, faut-il les considérer avec empathie ? » (version B).

› *« L'essai : construire une réponse personnelle et fondée » : la page présente l'essai comme une réponse à une question posée à partir du texte, avec ses propres exemples et son propre jugement.* methode/l-essai

LES REPÈRES

Note consolidée d'Éduscol, mars 2024.

Un thème ou une question partagés par le texte, l'œuvre et le parcours.



Deux clés de formes différentes passent dans le même anneau : le texte et l'œuvre partagent un même thème ou une même question.

Aucune longueur d'essai dans la note.

Trois versions en 2026, une question d'essai chacune.

Un mot partagé dans chaque version
relevé de la rédaction.

› *« La contraction de texte : méthode et pièges à éviter » : la page donne le coefficient de l'épreuve écrite, 5, et les pièges à éviter dans la contraction.* methode/la-contraction-de-texte

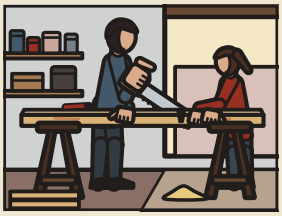
LE CHOIX DU CANDIDAT

Le sujet de 2026 pose d'abord : « Vous traiterez au choix, l'un des deux sujets suivants », un commentaire ou la contraction suivie d'un essai. Il reprend ensuite, en tête de la partie consacrée à la contraction et à l'essai : « Compte tenu de l'œuvre et du parcours étudiés durant l'année, vous traiterez l'un des trois sujets suivants », pour les versions A, B et C. Quatre sujets sont ainsi possibles, trois de contraction et un de commentaire, et chacun vaut vingt points : le commentaire seul, ou dix et dix. Le commentaire de 2026 porte sur *Gabrielle*, d'Émile Augier (acte I, scène 1, 1849).

› *« Le commentaire de texte : la méthode complète, pas à pas » : la page présente le commentaire, l'autre travail offert à l'écrit, comme la manière de montrer comment un texte produit son effet.* methode/le-commentaire-de-texte

ÉDITORIAL

Que reste-t-il dans l'ombre d'un chiffre juste ?



Un père et sa fille sciant une planche posée sur deux tréteaux, dans un garage.

Dans un garage, un père et sa fille veulent trois tablettes pour une étagère. La planche mesure deux mètres quarante, chaque tablette doit en faire quatre-vingts, et le calcul tient en une ligne. Ils tracent au crayon, scient, tracent de nouveau, scient encore. Le troisième morceau est plus court que les deux autres.

Le calcul n'avait pourtant rien de faux. Le crayon a marqué les bons endroits, le mètre a donné la bonne longueur, l'addition est tombée juste. La scène fait voir qu'un chiffre exact peut mener à un résultat qui ne l'est pas, et que l'écart n'apparaît qu'à la fin, au dernier morceau, quand il ne reste plus de planche pour le réparer.

Elle cache ce que le nombre avait laissé de côté : l'épaisseur de la lame, retirée deux fois de la planche et inscrite nulle part. Le chiffre répondait à la question posée, où couper, pas à celle qui comptait, ce qu'il resterait. Le père et la fille lisaient le même quatre-vingts et croyaient y lire la même chose.

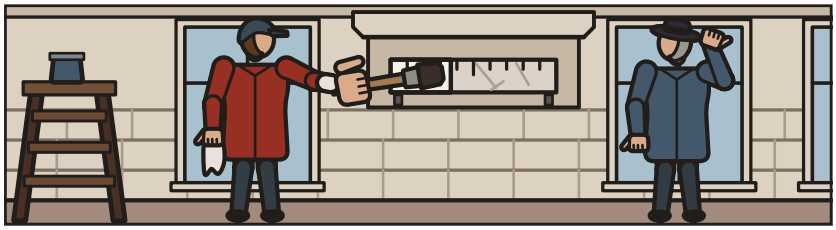
Ce qu'on en retient tient en deux questions à poser à tout nombre qui tombe juste : de quoi est-il le total, et qu'a-t-il laissé de côté ? Au pied de l'établi, un petit tas de sciure a déjà répondu.

À LIRE · SUR LE SITE

Une page du ministère de la Justice sur un mètre de marbre fixé à une façade de la place Vendôme

Le point de départ. La page « Le mètre-étalon de la place Vendôme restauré et réinstallé », publiée le 6 mai 2021 et mise à jour le 23 février 2023, suit le retour d'un mètre de marbre sur la façade de l'hôtel du ministère. Elle précise qu'« il s'agit d'un des deux mètres-étalons parisiens issus d'une série de seize mètres en marbre », commandée par l'Agence temporaire des poids et mesures.

› *« La boîte à photographies » : la leçon ⑦ sur le lexique, qui demande à quelle famille un mot appartient et explique l'étymologie, le radical et la famille de mots.* grammaire/lecon-7-le-lexique/



Un restaurateur brosse un mètre de marbre fixé sur une façade, sous une petite corniche ; un passant le regarde.

Ce que la page dit, et ce qu'elle ignore. « Un seul mètre de marbre est resté à son emplacement d'origine, celui du Luxembourg, actuellement situé 36, rue de Vaugirard ». Celui de la place Vendôme a bougé, et la page l'avoue : « On ignore également à quelle date celui-ci a été déplacé vers la place Vendôme. » La restauration l'a remis à son emplacement primitif, sur le deuxième piédroit du corps central de l'hôtel, au-dessus de la première ligne de refends, avec une corniche retrouvée.

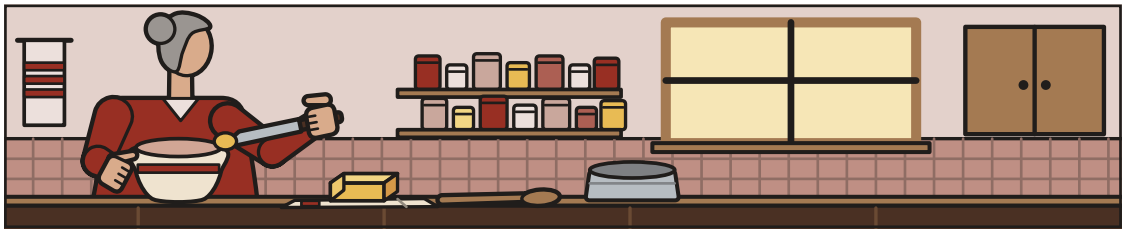
AVANT, PENDANT, APRÈS

Avant de lire. Se demander à quoi sert un mètre fixé à une façade, et pour qui.

Pendant. Relever ce que la page établit et ce qu'elle dit ne pas savoir.

Après. Dire en une phrase ce qu'un étalon fixe, et ce que la page n'a pas pu fixer.

L'HUMEUR



Dans une cuisine, une grand-mère détache une noix de beurre au bout d'un couteau et la laisse tomber dans un saladier.

Sur le paquet, la portion fait trente grammes. La grand-mère dit « une noix de beurre » et n'a jamais raté un gâteau. L'étiquette est juste ; la noix, on la redemande.

› *« Comment lire un sujet de dissertation sans se tromper de sujet ? » : la page dit qu'un sujet « contient toujours un mot qui pèse plus que les autres ».* methode/lire-un-sujet-de-dissertation/

SOURCES

Pages ouvertes : ministère de la Justice (« Le mètre-étalon de la place Vendôme restauré et réinstallé »), France Télévisions (communiqué de presse du 27 octobre 2026) et les pages du site citées en lien. Dates, titres et citations viennent d'elles.

› *« Repères et références pour Le Chevalier de la charrette » : chaque fiche distingue « le fait établi, l'inférence et l'hypothèse », et les références complètes sont réunies sur la page.* dossiers/chretien/methode/reperes-et-references

LIMITES

① La page du ministère ignore l'emplacement d'origine du mètre de la place Vendôme et la date de son déplacement. ② Le communiqué de France Télévisions ne donne pas la durée de l'émission ; la page de l'émission sur france.tv n'a pas été consultée. ③ La scène de l'éditorial est imaginée, sans source. ④ Dates, titres et citations sont repris tels que ces pages les affichent.

› *« La vérité » : la fiche-notion écrit que « La certitude est un état de l'esprit ; la vérité, un rapport à ce qui est. »* philo_verite

À L'ÉCRAN



Un soir, une grand-mère et son petit-fils regardent une voûte de pierre à l'écran ; l'enfant la désigne du doigt.

Laissez-vous guider : Dans le beau Moyen-Âge
France 2 · mardi 17 novembre 2026.
Des lieux du Moyen Âge reconstitués en 3D, à 21 h 10.

› *« Le bac de français, œuvre par œuvre » : les œuvres expliquées, la méthode de chaque exercice et le journal du vendredi.* domaine_francais

PUBLICATION. Patrick Levieux · direction de la publication et responsabilité éditoriale · © 2026.
NUMÉRO. N° 10 · 13 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

› *« Pour les collègues » : la page dit comment signaler un écart en quatre lignes : la page, l'endroit, l'écart et la preuve.* infos/pour-les-collegues/