

CHAPITRE 1

Qu'est-ce qu'expliquer un texte ?

Expliquer un texte, c'est expliquer *ce qu'il dit* et montrer *comment il le dit*. L'un ne va pas sans l'autre.

- **Ce qu'il dit.**

Un texte n'est jamais aussi évident qu'il en a l'air. Il ne suffit pas de dégager son sens global ou d'isoler ses thèmes principaux (ou ses champs lexicaux). Il faut préciser ses diverses significations, analyser les effets successifs qu'il produit, saisir les nuances qui le différencient des autres textes de même type.

- **Comment il le dit.**

Un texte ne se réduit pas à ses significations, à son contenu, à son « message ». Pour faire passer ce message, il a été *composé*. Pour produire tel ou tel effet sur le lecteur, il a été *travaillé*. Il faut donc étudier comment le texte fonctionne, par quels moyens il agit, par quels traits de style il se révèle efficace. Bref, montrer sa *spécificité* de texte, littéraire ou non.

- **L'un ne va pas sans l'autre.**

Les deux approches vont de pair, car *les moindres nuances de style correspondent à des nuances de la pensée*. Les choix esthétiques de l'auteur sont liés à sa volonté de signification. Ainsi, l'étude attentive du *fonctionnement* d'une page permet seule de comprendre et ressentir son sens profond (toujours multiple). Et inversement, seule la saisie complète de ses significations permet de rendre compte de sa réussite artistique.

Écrire un texte, c'est bien plus que s'exprimer : c'est l'art de signifier, de faire sentir, faire agir, faire rêver.

Expliquer un texte, c'est beaucoup plus que le « traduire » : c'est montrer comment il signifie, comment il fait sentir, agir, rêver...

■ UN EXEMPLE POUR BIEN COMPRENDRE

Plaçons-nous dans la perspective d'un écrivain qui désire, par exemple, exprimer l'effroi de l'homme devant l'espace. Il peut simplement écrire :

L'espace est effrayant.

Voilà en effet ce qu'il « veut » dire. Mais en se relisant, il ne sera pas satisfait. Sa courte phrase n'est vraiment pas assez expressive. Pour rendre l'idée plus sensible, il peut par exemple introduire un pronom personnel intégrant les hommes à son point de vue, et mettre le verbe au présent :

L'espace nous effraie.

Nous sommes « impliqués », mais c'est encore un peu terne. Le mot « espace » demeure un peu abstrait : il faut sans doute préciser que c'est sa *dimension* concrète qui nous effraie et, tant qu'à faire, multiplier l'espace en le mettant au pluriel. Ce qui donne :

Les espaces infinis nous effraient.

L'auteur peut alors penser que l'être humain est souvent seul lorsqu'il contemple l'espace ; en tout cas, il ressent davantage sa solitude. D'où cette nuance :

Les espaces infinis m'effraient.

La disproportion entre l'infinité du ciel et la solitude du moi (réduit dans la phrase à un seul « m' ») rend l'effroi plus crédible. De tout temps, le sujet humain a pu l'éprouver. De tout temps ? Voilà l'idée d'éternité qui vient à l'esprit de notre auteur, et lui permet d'enrichir encore sa formule :

L'éternité des espaces infinis m'effraie.

Le lecteur ressent déjà mieux la condition de l'être humain perdu dans une double infinité, celle de l'espace et celle du temps. L'homme interroge cet univers, mais rien — jamais — ne lui répond. C'est peut-être l'occasion d'introduire dans la phrase l'idée du silence de cet univers. L'auteur rature alors, et écrit :

Le silence éternel des espaces infinis m'effraie.

On voit bien la supériorité de cette formule sur celles qui précèdent : le silence, en effet, ce n'est pas seulement l'absence de bruit, c'est l'absence de parole, c'est l'absence de réponse. Le « *silence éternel* » implique une *question* éternelle, celle que pose l'être humain sur sa destinée dans cet univers. *Cet* univers, *ces* espaces, qui nous entourent de toutes parts. Pour concrétiser ce vaste environnement, l'auteur peut glisser au bon endroit un adjectif démonstratif, qui donne à la phrase sa facture définitive, que voici :

« *Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.* »

L'auteur peut se réjouir. Cette phrase écrite à la première personne place le lecteur dans la position idéale pour qu'il éprouve un réel vertige : il lui semble voir ces espaces infinis se multiplier sous son regard, silencieusement. Cette impression d'extension est d'ailleurs soulignée par les allitérations (sept fois la consonne S ou Z : faites les liaisons en lisant) :

Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.

On peut observer que cette formule ne fait pas qu'exprimer une idée : elle la précise, elle la rend sensible à l'esprit du lecteur, elle la *met en scène*. La réduire à son sens initial l'aurait dénaturée, en ignorant tout le travail d'écriture de l'auteur pour mettre en valeur sa pensée.

Cet auteur a un nom : il s'appelle Blaise Pascal.

Qu'il ait rédigé cette phrase en s'y reprenant à plusieurs reprises, comme nous avons feint de le faire, ou en un seul jet, cela n'a pas d'importance : il a bien utilisé tous les procédés que nous avons énumérés. À partir d'un thème commun, il a bien produit un maximum d'effets et de significations. Eh bien, ce chemin que l'auteur a suivi, nous devons le prendre en sens inverse. Étant donné le « produit fini » qu'est la phrase que nous avons sous les yeux, notre travail d'explication consistera à analyser ses divers procédés d'élaboration, pour mieux la « comprendre » et en mesurer la portée. La méthode consistera en un examen systématique des moyens d'expression et des effets qu'ils produisent (choix des termes évoquant un espace-temps doublement infini ; verbe au présent ; pronom personnel réduit à « m' » ; place des mots ; rejet de l'effroi en fin de phrase ; agencement d'un bloc de termes évoquant l'univers en extension ; rôle des sonorités, etc.).

Le commentaire ne se limitera d'ailleurs pas à la phrase elle-même. La connaissance du *contexte* permettra d'en préciser encore la signification : il ne s'agit pas en effet d'un cri autobiographique de la part de Pascal. Si celui-ci a pu un jour éprouver ce vertige, sa foi en Dieu l'a définitivement rassuré. Mais il s'agit pour lui, dans ses *Pensées*, de faire éprouver par le lecteur incroyant la solitude de l'homme dans l'univers, pour l'ébranler, et l'amener à s'interroger sur l'existence de Dieu. On comprend mieux, dès lors, pourquoi Pascal a travaillé à ce point sa formule. Il veut être *efficace* et, d'ailleurs, on lui a reproché l'aspect trop calculé de sa phrase. Mais c'est là sa liberté d'auteur. Celle du lecteur sera, corollairement, de savoir déjouer les pièges de l'auteur. Telle est *l'intelligence* du texte. D'où l'utilité de son *explication*.

Mais il ne faut pas se tromper dans les objectifs et les méthodes à suivre pour « bien » expliquer...

■ CE QUE N'EST PAS « EXPLIQUER UN TEXTE »

Rappelons que la *langue*, avec son vocabulaire, sa morphologie, sa syntaxe, constitue un *code premier*, fondamental.

La *littérature*, avec ses grands genres (poésie, théâtre, roman, discours), ajoute à ce code de base une série de *codes seconds* qui sont précisément les codes littéraires.

L'art d'écrire consiste à *bien manier* ces codes. L'art d'expliquer une page consiste à *bien analyser ce maniement*. Ce que l'auteur a *encodé* avec les mots de la langue et les règles d'un genre, notre tâche va être de le *décoder*. Cela

suppose une étude aussi complète que possible des effets du texte, mais aussi des procédés qui ont permis de les produire.

Pour bien préciser ce qu'il faut faire, nous allons passer en revue les quatre principaux écueils à éviter. Expliquer un texte, donc :

Ce n'est pas le réduire à son sens. Et encore moins au thème général qu'il illustre. Qu'un poème chante la joie d'aimer, la beauté de la nature ou la douleur d'un deuil, cela ne suffit pas à le rendre émouvant. Il faut sans doute évoquer l'intensité du thème et bien saisir le sens de la page ; mais ce n'est qu'un point de départ. Le but, c'est de montrer en quoi l'auteur est original dans le *traitement* du sujet. La spécificité du texte réside rarement dans ses significations seules, elle est dans *l'articulation* entre le « fond » et la « forme ». La mauvaise explication est celle qui dit : « Une fois de plus, nous voyons développer le thème de l'amour, qui a toujours ému les poètes. » La bonne, c'est celle qui *montre comment*, sur ce thème classique de l'amour, l'auteur est parvenu à être original, à nous émouvoir donc, en procédant d'une manière qui le distingue de ce qu'ont fait les autres. On vient de le voir avec la pensée de Pascal : ce n'est pas l'angoisse de l'homme devant l'univers qui explique l'efficacité de sa phrase, c'est à l'inverse l'efficacité de sa phrase qui suscite l'angoisse de l'homme (ou la réveille chez le lecteur qui l'aurait oubliée).

Ce n'est pas réduire le texte aux intentions de l'auteur. Et encore moins à sa biographie. Sans doute l'auteur a-t-il en général des intentions précises, qui peuvent éclairer *a priori* le texte ; mais c'est *d'abord* celui-ci qu'il faut étudier. Pourquoi ?

D'une part, parce que le texte va souvent *au-delà* de ce qu'il semble « vouloir dire ». L'étude des préfaces, des déclarations de l'auteur, de ses entretiens, lorsqu'on compare avec l'œuvre elle-même, montre parfois de grands écarts. Par exemple, Zola, qui prétend faire de ses romans une étude réaliste, et même « naturaliste », se montre souvent beaucoup plus « visionnaire » qu'objectif, et c'est tant mieux pour son œuvre.

D'autre part, l'auteur n'est pas toujours conscient de *tout ce qui traverse l'acte d'écrire*. Les mots qu'il emploie, les « évidences » qu'il diffuse, ses choix esthétiques mêmes, dépendent souvent de son époque, des courants littéraires, de la vision des choses du groupe social auquel il appartient. De tout cela, il n'est pas totalement maître. Sans parler des ruses de son « inconscient », que la critique psychanalytique a su mettre au jour. *Ainsi, l'étude du texte nous en apprend plus sur l'auteur que la connaissance de l'auteur ne nous en apprend sur le texte.* C'est donc *après* l'explication qu'il est préférable d'évoquer les intentions de l'auteur, et, plutôt que de ses « intentions », c'est de sa « vision du monde » ou de son univers personnel qu'il faut parler.

N'oublions pas enfin qu'un auteur joue souvent avec son texte : il n'est pas là où nous croyons le trouver. Sa personne réelle ne coïncide pas nécessairement avec sa fonction d'auteur ; et sa fonction d'auteur, dans le roman par exemple, se distingue souvent du rôle du « narrateur » qui est censé raconter. Et ceci, même lorsqu'il s'agit d'une œuvre autobiographique, comme *L'Enfant* de Jules Vallès : dans ce livre, par exemple, où l'auteur fait dire « je » à son narrateur (nommé Jacques Vingtras), on pourrait croire que tout est témoignage ; et cependant, alors que Vallès avait une sœur, son personnage qui raconte son enfance, n'en a pas ! Inversement, un écrivain peut choisir de raconter *son* histoire personnelle à la troisième personne pour ne pas se sentir confondu avec un personnage qui ne le représente que partiellement. Ainsi, ce n'est pas le « je » de la biographie qui doit servir à expliquer un texte, c'est le « je » du texte qui doit permettre de comprendre comment l'auteur *construit sa personnalité par l'écriture* — qu'il s'agisse de Chateaubriand ou de Vallès, de Baudelaire ou de Brel...

Ce n'est pas réduire le texte aux impressions du lecteur. Certes, chacun doit apprendre à capter en lui-même ses impressions profondes : c'est par elles que nous reconnaissons souvent les *effets* d'un texte (on en reparlera). Mais on voit trop de candidats énumérer des « on a le sentiment que », « on éprouve une impression de », sans jamais analyser ce qui, *dans le texte*, est à l'origine de ces réactions ou émotions. Ou pire : en attribuant au seul thème du texte l'impression éprouvée. Or, répétons-le, ce n'est pas parce qu'un texte raconte (par exemple) les malheurs d'un personnage qu'il cherche nécessairement à apitoyer. Dans tel chapitre de *Madame Bovary*, donné à expliquer à un examen, certaines candidates, qui projetaient leur compassion sur Emma Bovary, n'ont pas su déceler l'attitude ironique de Flaubert à l'égard de son héroïne. Ainsi, *on peut se tromper d'impression sur un texte* : voir des effets qui n'y sont pas, ne pas voir des effets qui y sont, ou encore se limiter à un seul niveau d'interprétation lorsqu'il y en a plusieurs. Le remède à ce défaut, ce sera le regard *objectif* sur le texte, sur sa nature et sur ses moyens d'expression, lesquels devront être ensuite *articulés* avec ce que nous croyons ressentir.

Ce n'est pas réduire le texte à une série de remarques formelles, même si elles sont exactes. Il s'agit là du défaut inverse de celui que nous venons d'incriminer. L'étudiant, cette fois, manque d'impressions sur la page qu'on lui demande de commenter : il ne voit pas son intérêt, il ne « sent » pas son originalité. Alors, pour meubler son explication, pour faire plaisir à son examinateur, il *cherche quelque chose à dire* en glanant, au fil du texte, une figure de style ici, une remarque de syntaxe là, un effet de rythme ou de sonorité plus loin, etc. Et comme il fait ce recensement sans rapport avec les significations dominantes du texte, au petit bonheur, il n'explique rien, et

passé « à côté » de l'essentiel. Aucune remarque formelle ne doit être faite sans être mise en relation avec le ou les effets produits par une phrase, par une strophe, ou par une page. Ajoutons qu'aucune remarque isolée n'est suffisante pour mettre en valeur un aspect du texte : il en faut plusieurs pour que cela fasse sens ou produise un effet. Nous reviendrons, dans le Chapitre 3, sur ce *principe de convergence*, qu'il s'agisse de rassembler des *impressions* ou des *expressions*.

Notons pour finir que ce défaut peut très bien se cumuler avec le précédent. On trouve ainsi des copies qui énumèrent successivement des réactions éprouvées devant un texte et, par ailleurs, des remarques sur sa « forme », *sans jamais faire le lien entre elles*. Elles séparent ainsi le contenu du texte et son style, ce qui méconnaît sa réalité, et font un commentaire à la fois laborieux et inutile. Non pas qu'il faille s'interdire d'étudier *et* le contenu *et* les moyens stylistiques : mais *il ne faut distinguer le fond et la forme que pour montrer comment ils sont unis*. Car en définitive, seule cette union fait la beauté ou la puissance de signification d'une page.

■ UN AUTRE EXEMPLE POUR CONCLURE

Pour illustrer les principes précédents, nous allons nous contenter d'observer les trois dernières phrases d'un roman de Maurice Leblanc, *L'Éclat d'obus*.

L'histoire se déroule durant la Première Guerre mondiale. Les deux héros du livre, qui viennent de réussir leur entreprise (qui est sans rapport avec la guerre), plaisantent, sont heureux. On s'attend à une conclusion de type « happy end ». Or, regagnant en voiture leur lieu de résidence, les personnages sont amenés à traverser un village récemment détruit par l'armée ennemie. Et voici ce qu'ils découvrent :

« Ils aperçurent assis parmi les décombres un homme en haillons, un vieillard. Il les regarda stupidement avec des yeux de fou.

À côté, un enfant leur tendit les bras, de pauvres petits bras qui n'avaient plus de mains... »

Le récit s'achève sur ces mots. On ne s'attendait pas à une conclusion aussi grave de la part de l'auteur des aventures d'Arsène Lupin.

En quoi va pouvoir consister l'explication de ces simples phrases ? Cette fin est saisissante, cruelle, et semble se passer de commentaire. Pourtant, faire état de notre émotion devant la souffrance infligée aux victimes ne suffit pas : nous risquons d'oublier le texte en ne commentant que notre compassion (ou notre révolte). Nous pouvons sans doute souligner qu'il y a là une intention bien précise de l'auteur : il est intéressant de voir un romancier, habile à embarquer son lecteur dans des aventures imaginaires,

plonger tout à coup dans la « réalité » et dénoncer l'horreur de la guerre. Mais cette remarque reste extérieure au texte : c'est l'efficacité de la dénonciation qu'il faut expliquer. Nous pouvons encore invoquer la cruauté du contenu, et dire que notre émotion vient de ce que les faits rapportés sont par eux-mêmes émouvants, et probablement « vrais » : aucun lecteur ne peut en effet rester indifférent devant un vieillard hébété de douleur, accompagné d'un enfant aux mains coupées. Et il est vrai qu'un texte ne pourrait pas émouvoir si les réalités auxquelles il renvoie n'étaient pas elles-mêmes poignantes (c'est une condition nécessaire ; mais non suffisante...).

Pourtant, aucune de ces « explications » n'est satisfaisante. Nous risquons de *banaliser* le passage en le réduisant à son contenu : car il est traditionnel, pour dénoncer la guerre, de décrire les victimes, et, parmi celles-ci, de choisir les plus vulnérables : les femmes, les vieillards, les enfants. Si l'auteur manifeste de l'originalité, ce n'est donc pas dans son invention thématique, c'est par *la façon dont il met en scène* son sujet pour susciter notre émotion.

Conduits à examiner le texte à la loupe, nous pouvons alors faire les remarques suivantes :

- Le premier procédé de mise en valeur est celui du contraste : en opposition avec le dénouement heureux de l'histoire, le spectacle de la douleur ressort d'autant plus cruellement. Or, l'auteur a fait *exprès* de placer à *cet endroit*, sous les yeux de jeunes gens joyeux (et d'un lecteur qui lit pour se divertir), cette vision saisissante. C'est là le choix d'un artiste qui organise lucidement l'effet qu'il veut produire.
- Les deux victimes mises en scène ne sont pas inanimées. L'auteur a choisi d'en faire des acteurs. L'un *regarde*, l'autre *tend les bras*. Notre pitié est appelée par leur demande d'aide, leur supplication silencieuse. Ceci n'apparaîtrait pas, par exemple, si on lisait seulement : « Ils traversèrent un village détruit où il n'y avait qu'un vieillard hagard et un enfant aux mains coupées. »
- Cette demande d'aide est d'autant plus émouvante qu'elle est dérisoire. Le romancier focalise notre attention sur l'impuissance des malheureux : le vieillard regarde, mais « stupidement », trop abêti pour savoir ce qu'il désire ; quant à l'enfant, il n'a plus de mains pour saisir, ce qui rend cruel de le montrer tendant les bras.
- Le déroulement de cette dernière séquence est lui-même étudié pour faire croître, par degrés, la compassion du lecteur :
 - « *un enfant leur tendit les bras* » : image traditionnelle, appel codé à l'attendrissement ;

- « *de pauvres petits bras* » : focalisation sur le dénuement de l'enfant ; par l'énonciation, en exprimant *sa* pitié (« pauvres »), le romancier attire la nôtre ;
- « *qui n'avaient plus de mains* » : gros plan sur les mains absentes, terrible effet de surprise : car au bout des bras, normalement, il y a des mains. Le regard du lecteur a donc été intentionnellement guidé vers la découverte de cette mutilation, pour rendre le plus tragique possible le geste de l'enfant.

De ces quelques remarques, on peut conclure que, si le fait brut est cruel, c'est surtout sa mise en scène qui réussit à nous « bouleverser », provoquant notre douleur et notre colère. Le romancier a été à la hauteur de son sujet. Mais il fallait commenter les procédés d'expression pour bien le montrer.

Bien sûr, ce modeste examen fait naître la question : « L'auteur a-t-il pensé à tout cela ? » Nous y répondons dans le chapitre qui suit, en reprenant les objections d'une excellente élève...