

**Études pédagogiques**

**Numéro 2**

*L'Explication de texte*

**Actes de la journée d'étude  
Paris, 8 février 2013**

**Articles recueillis par Jean-Noël Laurenti**

**Publications de l'APLettres**

Association  
des Professeurs  
de Lettres

## Référence électronique

Sylvie NOURRY-NAMUR, « Atelier d'explication d'un texte du XIX<sup>e</sup>  
et d'un texte du XX<sup>e</sup> siècles »,  
dans Jean-Noël LAURENTI (dir.), *L'explication de texte*,  
[En ligne], mis en ligne le 28-08-2018,  
URL : [aplettres.org/editions/lexplicationduntexteromantique.pdf](http://aplettres.org/editions/lexplicationduntexteromantique.pdf)

## Études pédagogiques

publiées par l'Association des Professeurs de Lettres

### Directeur de la publication

Romain Vignest

ISSN 2609-0805

### Mentions légales

Copyright © 2018 – APlettres

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,  
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : [apl@aplettres.org](mailto:apl@aplettres.org)

## Atelier d'explication d'un texte du XIX<sup>e</sup> et d'un texte du XX<sup>e</sup> siècles

Sylvie NOURRY-NAMUR  
(Paris)

### En guise de préambule : qu'est-ce qu'expliquer un texte (exercice oral) ?

*Une histoire biblique* : les exégètes (ceux qui expliquent les textes sacrés de l'*Ancien* et du *Nouveau Testaments*) se sont rendu compte du fait que plus on s'éloignait de la date à laquelle ces textes avaient écrits, plus ils nécessitaient d'être expliqués parce que l'éloignement dans le temps et dans l'espace et, de surcroît, les changements de langue rendaient le texte obscur et incompréhensible. Ils ont donc mis au point quatre étapes ou quatre relectures obligatoires pour accéder aux sens profonds d'un texte.

1. Une lecture littérale : établir le texte exact et en suivre à la lettre les indications grammaticales (faits de langue, sens des mots, morphologie, syntaxe). On établit donc le sens évident du texte. On parle parfois de « sens patent ». Par exemple : Adam et Ève au Paradis, l'interdiction émise par Dieu, l'Arbre de la connaissance du Bien et du Mal, la Tentation par le Serpent, La Faute originelle, la Chute et la punition d'Adam et d'Ève.

2. Une lecture historique : plus le texte est ancien, plus il faut le remettre dans un contexte historique, géographique, sociologique, parfois même économique et psychologique. On établit ainsi la manière dont le texte était compris à son époque, pour son époque. Par exemple : comment comprendre l'idée de jardin d'Éden à une époque préhistorique, comment les premiers hommes qui croyaient à ce texte comprenaient-ils cette idée de jardin ? Et surtout comment en est-on arrivé à traduire le mot hébreu par le mot « pomme » ? Ainsi en grec le mot « *to mēlon* » [τὸ μῆλον], en latin « *malus* », ne veut pas forcément dire « pomme », il veut dire « fruit ». Et justement, l'arbre du paradis n'est pas un pommier, mais l'arbre « du fruit de la connaissance du bien et du mal ». En désobéissant, Adam et Ève, ne font pas preuve de « gourmandise » mais bien de « curiosité » (désir de savoir) et d'« orgueil », ils veulent en savoir autant que Dieu. En latin les noms des arbres sont féminins : « *malus* » = « le pommier ». Mais il existe un adjectif, « *malus* » (masculin), « *mala* » (féminin), et « *malum* » (neutre). Cet adjectif veut dire « mauvais » et le neutre finit par être un nom « *malum* » = « le mal ». Ainsi dès que la religion chrétienne se répand dans le monde romain, on associe l'idée de « fruit » et l'idée de « faute », « péché »,

« mal ». Puis lorsqu'on commença à « représenter » en fresque ou en dessin, le paradis, on chercha quel fruit pourrait concrétiser l'idée. Le pommier est l'arbre le plus répandu en Europe où se répand la religion chrétienne. Le faux sens « pommier », « pomme » s'installe et dure encore. La peinture et la sculpture des chapiteaux se sont emparées de ce signe visuel facile, la pomme... Et le faux sens s'est banalisé par l'art !

3. Bien sûr, on ne peut croire « naïvement » au déroulement de cette fable. Elle demande cependant une interprétation. Par exemple : Le « fruit défendu » est non pas un fruit concret mais une action : la désobéissance commise par curiosité (découvrir l'inconnu et l'interdit) pour rivaliser avec Dieu. Or toutes les religions qui entouraient le judaïsme naissant étaient polythéistes et les dieux, même le Zeus grec ou le Jupiter romain, étaient puissants par leur force mais incomplets : ni omniscients, comme le Dieu judéo-chrétien qui « sait » tout (le passé, le présent, l'avenir), ni omniprésents, ni créateurs. Il est donc nécessaire que cette supériorité du dieu biblique se manifeste par l'autorité. Cet ordre qu'il donne au premier homme et à la première femme manifeste la supériorité du Créateur sur la Création (il connaît ses fruits, c'est lui qui a fait la nature) et, surtout sur ses créatures (l'homme et la femme). Il se comporte comme un père qui éduque ses enfants et pose des interdits. La « faute » des premiers hommes est à la fois un manque de confiance donc de Foi et un orgueil fou que Dieu a déjà puni lorsque Lucifer, l'ange qui porte la lumière, a déjà fait preuve d'orgueil : sa punition fut d'être jeté en Enfer où il est devenu le prince des Ténèbres, le diable (d'où le serpent).

4. on dit parfois « initiatique » ou « anagogique », ce qui signifie que le récit, le mythe, la fable ont un sens moral qui unit l'homme à quelque chose qui le dépasse et le fait progresser vers moins d'animalité et plus de spiritualité. Par exemple : cette histoire de fruit défendu est naïve. Comment toute l'humanité serait-elle dépendante d'un simple petit acte de désobéissance ou de gourmandise ? Il faut donc bien que la pomme, le fruit, soit « symbolique » : elle montre le rapport de l'homme à l'inconnu : connaître l'inconnu, même si les risques sont grands, repousser l'inconnu. Mais en repoussant ces limites, l'homme ne fâche-t-il pas la Création ? Ne joue-t-il pas avec le feu ? Il suffit de regarder les inventions des hommes : En 1450 on invente à la fois l'imprimerie et le canon, au XX<sup>e</sup> siècle on invente le laser qui peut à la fois être une arme et un moyen miraculeux d'opérer. Ainsi, dès la première « fable du monde », l'homme est fait pour se dépasser lui-même et en agissant ainsi il progresse et régresse en même temps. Comme le dira Rabelais « science sans conscience n'est que ruine de l'âme ». Mais surtout, la fable tente d'expliquer le mal, le malheur, la souffrance et la mort qui accablent l'humanité de manière injuste. Face à cette injustice qui n'a pas de sens, on reconstruit un sens : la culpabilité en revient à l'homme et on « paye » pour cela. C'est aussi injuste mais il y a une relation de cause à effet, donc c'est plus acceptable.

5. Une histoire humaniste : à l'époque de l'humanisme on transposa ces principes et ces méthodes sur les textes antiques qu'on nomme en 6<sup>e</sup> « fondateurs » : l'*Illiade*, l'*Odyssée*, œuvres du Grec Homère, L'*Enéide* de Virgile en latin... Pour aller vite, faisons-le sur deux textes : Victor Hugo, texte liminaire des *Travailleurs de la mer* (1866) « L'Archipel de la Manche » et Jules Supervielle *La Fable du monde*, (1938) « Dieu pense à l'homme ».

**La lecture littéraire :**

1. *Hugo* : Un texte en apparence dénotatif, informatif, « objectif » dont l'emploi du présent signe la « vérité intemporelle » et dont les sujets « Atlantique », « pression du courant », « pan de terre »... ressemblent à ceux d'un manuel de géographie. (Pour mémoire, je cite l'ouvrage de géographie en usage au lycée Lamartine lorsque j'étais en 6<sup>e</sup>. Il s'agit de la *Géographie* de Pernet et Perpillou éditée en 1956 chez Hachette ; en 6<sup>e</sup> le programme était alors consacré à la géographie physique : « La destruction du relief : les montagnes naissent et meurent dès leur surgissement, les formes du relief se modifient sous l'action des eaux, du gel, de la glace et du vent [...] la mer a dentelé et découpé le rivage, détaché des îlots, isolé des écueils frangés d'écume, étalé, au fond d'une crique, la plage découverte à marée basse. ») L'effacement d'un sujet animé dans l'énonciation contribue largement à cet effet d'objectivité. Il s'agirait donc d'un texte liminaire qui présente le paysage, un peu à la manière de la longue description de Saumur qui forme le début d'*Eugénie Grandet* chez Balzac. Le « détachement » de cette description aurait-il alors une fonction didactique ? Le texte de Hugo est contemporain des premiers romans de Jules Verne dont le contrat chez Hetzel obéit manifestement aux principes de réconciliation de la science et de la fiction, de la fiction et de la pédagogie. Ce « détachement » avoue-t-il implicitement l'inutilité de la description pour le bon fonctionnement de la « fable » ?

2. *Supervielle* : Un texte soumis apparemment à un ordre supérieur marqué par l'emploi des impersonnels au futur presque jussif, à peine modulé par un adverbe modalisateur « il faudra bien ». L'inéluctable dépasse Dieu lui-même. Pourtant on ne tarde pas à relever dix-neuf occurrences du pronom personnel de première personne « je », renforcé parfois dans sa position d'antécédent « moi qui suis »... Insensiblement, pourtant, « je » devient « me », passe du sujet à l'objet et ostensiblement au vers 17, c'est la deuxième personne « tu » qui prend les rênes du poème avant que l'ordre divin n'en arrive à un « commandement » : « je veux » suivi du futur d'ordre, aussi impératif que sur les tables de Moïse « tu seras mortel ».

**La lecture historique :**

1. *Hugo* : On se souviendra que le roman, écrit entre 1865 et 1866, se situe dans une période désespérante où il faut « contre vents et marées » reconstruire un espoir, voire une espérance : échec des révolutions de 1789, 1830, 1832, 1848, échecs de la révolution industrielle dont la prédominance n'est pas encore lisible ou visible, notamment par certains « naufrages » qui signent la ruine momentanée de la machine à vapeur : naufrage de la *Méduse* en 1816, « illustré » au sens de du Bellay par le tableau de Géricault en 1819, naufrage plus récent encore et qui semble fermer ce siècle de fer, celui du *Léviathan* en novembre 1857, dans l'estuaire de la Tamise. C'est aussi le contexte de l'échec de la République, la première, échouée dans la Terreur, la seconde, échouée dans un second Empire inquiétant, échec, bien sûr de l'Empire qui, malgré le mythe glorieux de « la Grande armée », vient échouer à Waterloo et dont la pâle imitation par « Napoléon le Petit » n'attend que son propre « Waterloo ». Cette atmosphère désenchantée trouve un écho intérieur dans la vie privée de Victor Hugo, sur laquelle nous ne reviendrons pas ici, si ce n'est pour rappeler la mort en 1843 de Léopoldine, précédée en 1837 par celle d'Eugène et

suivie en 1846 par celle de Claire Pradier, fille de Juliette Drouet et du sculpteur Pradier. Devant cette avalanche de crises morales publiques et privées, Hugo, exilé de France, puis indésirable à Jersey après quelques effronteries à l'égard de la reine Victoria, trouve refuge à Guernesey mais surtout part en 1859 pour deux mois en ermite dans l'île de Sark, un salubre isolement où il se ressource dans la « médiation poétique » de l'archipel de la Manche et dans la « contemplation » métaphysique. Hugo doit à l'archipel d'avoir retrouvé le chemin d'un apaisement qui va lui permettre de recouvrer son énergie, sa capacité à agir dans le monde réel et pas seulement de manière potentielle : c'est en effet bien du dilemme entre l'action sur le monde et l'action sur soi-même dont il est question dans le roman, une attitude stoïcienne qui caractérisera, jusqu'à l'effacement définitif, Gilliatt. Qu'on se souvienne de la dédicace de l'auteur :

Je dédie ce livre au rocher d'hospitalité et de liberté, à ce coin de vieille terre normande où vit le noble petit peuple de la mer, à l'île de Guernesey, sévère et douce, mon asile actuel, mon tombeau probable.

On ajoutera tout ce qu'apporte la lecture de la correspondance entre Hugo et son éditeur que rappelle Claude Millet dans un article « Hugo, Lacroix, Verboeckhoven and C<sup>o</sup> », daté du 25 novembre 2000 et accessible sur internet<sup>1</sup>. Après de nombreuses tergiversations pour savoir si cet « *excursus* » serait inséré au livre III, entre « Mess Le Thierry » et « Durande et Déruchette » ou laissé en exergue, Hugo finit par admettre de le laisser en tête de son livre, avec une numérotation en chiffres romains pour ne pas défaire la numérotation de la pagination déjà imprimée. Il reste que Victor Hugo y voit un intérêt supérieur, le jeu entre dilatation et contraction du récit qui est aussi sa marque stylistique.

2. *Supervielle* : Si l'on se penche sur le contexte dans lequel écrit *Supervielle*, on rappellera qu'entre les deux guerres la poésie est l'enjeu de formes d'écriture antagonistes : d'un côté, les sirènes de la modernité et de l'avant-garde invitent à des ruptures nettes avec un symbolisme mourant pour poursuivre soit une quête entêtée de la dérision par la provocation, soit une quête obstinée de la psyché par le langage ; d'un autre côté, un mouvement métaphysique assigne à la poésie un rôle d'exploration de l'Invisible. « Du visible pour atteindre l'Invisible » disaient déjà les Cisterciens à propos de l'art des maîtres verriers médiévaux. C'est cette voie qu'empruntent Valéry Larbaud, Paul Valéry, Max Jacob, Saint-John Perse ou Jean Cocteau. Cette métaphysique moderne qui met en exergue le doute plutôt que la certitude et cherche des symboles modernes de ce doute au cœur d'une époque qui bascule de « la Belle époque » aux « années folles » puis aux crises qui annoncent la crise plus grande encore que sera la seconde guerre mondiale. Pour affronter ce qui dépasse les hommes, seuls les mots, les pauvres mots et les images venues des religions anciennes. Telle est « la fable du monde », récit fictif au service d'une vérité cosmique, genèse tendrement impertinente d'un « monde », mais quel monde ? Genèse sans doute mais « fable », mensonge, inquiétante étrangeté du paradoxe entre « *gravitas* » et « *levitas* ». L'instabilité de notre connaissance du monde n'est-elle pas remise en cause par ce simple jeu d'écriture avec « la » Genèse, par le déplacement progressive d'un Dieu qui aurait fait l'homme à son image vers un homme — poète étymologique — qui refait Dieu à son image ?

---

1. <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/00-11-25millet.htm>

Si l'on y regarde d'encore plus près, le recueil se compose de cinquante-six textes pour faire advenir des « chevaux sans cavaliers », une fable du monde pour faire advenir une fable animalière par effacement progressif de la voix de Dieu et du visage de l'homme, jusqu'à « l'oubli de mon corps ». Ce monde est « fabuleux », génial mais mensonger. Nous sommes en 1938 et Dieu « n'en peut mais ».

### Une lecture symbolique :

1. *Hugo* : Une nouvelle lecture du texte liminaire nous permet d'affiner notre sensibilité si nous observons cette fois l'usage étonnant des pronoms personnels et déterminants-adjectifs possessifs de première personne du pluriel. Ce « nous », ce « nos » est pour le moins aussi étrange que le « nous » de l'incipit de *Madame Bovary*. Mais il l'est autrement : Victor Hugo instinctivement emploie un possessif qui l'associe aux Français. Ce ne serait que banal s'il n'était pas en exil dans le monde des îles anglo-normandes. C'est à la terre bretonne et normande qu'il s'identifie, comme son lointain prédécesseur, Charles d'Orléans « En regardant vers le pays de France », à la terre natale qu'un funeste pouvoir lui interdit.... Plus curieux encore, les sujets de verbes sont des éléments (océan, terre, blocs, eaux, vents) : ainsi ce qui semblait être une constatation géographique s'anime en une sorte d'épopée géologique faite pour encadrer l'épopée humaine qui opposera Gilliat à la mer, au naufrage, aux oiseaux, aux rochers, et, surtout, à la pieuvre, avant d'être confronté « seul contre tous », aux Guernesiais puis « seul contre la transcendance », à l'amour. Le paradoxe de l'immérisé et de l'émergé, du continu et du discontinu des îles, est le reflet dans l'Espace de ce que l'on peut comprendre du Temps. Ainsi « l'Archipel » explique-t-il « Les Travailleurs », et les « Travailleurs » expliquent-ils « l'archipel » comme la pension explique la mère Vauquer et la mère Vauquer la pension, dans *Le père Goriot*. Ils sont métaphores l'un de l'autre, une sorte de syllepse, en quelque sorte. Mais quelle est donc l'intention consciente du romancier ? Dans un texte préfaciel parallèle à celui qui précède *Les Misérables*, l'auteur reconstruit ses trois grands romans en une trilogie significative : « La religion, la société, la nature ; telles sont les trois luttes de l'homme. Ces trois luttes sont en même temps ses trois besoins ; il faut qu'il croie, de là le temple ; il faut qu'il crée, de là la cité ; il faut qu'il vive, de là la charrue et le navire. Mais ces trois solutions contiennent trois guerres. La mystérieuse difficulté de la vie sort de toutes les trois. L'homme a affaire à l'obstacle sous la forme superstition, sous la forme préjugé, et sous la forme élément. Une triple *anankè* règne sur nous, l'*anankè* des dogmes, l'*anankè* des lois, l'*anankè* des choses. Dans *Notre-Dame de Paris*, l'auteur a dénoncé la première ; dans *Les Misérables*, il a signalé la seconde ; dans ce livre, il indique la troisième. À ces trois fatalités qui enveloppent l'homme, se mêle la fatalité intérieure, l'*anankè* suprême, le cœur humain ». La traversée de trois sortes de « cour des miracles », dans le passé ancien du Paris médiéval, dans le passé récent du Paris de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, et enfin dans ce passé immédiat qu'est le monde de l'archipel, révèle la constante très hugolienne, « ceux qui vivent, ce sont qui luttent ».

2. *Supervielle* : L'étude des rimes et, plus particulièrement, du passage progressif des rimes alternées aux rimes embrassées montre que Dieu laisse passer sa tendresse pour l'homme, l'étude méticuleuse par la transposition du texte en alphabet phonétique

international de la mélodie du texte permet de conclure à une musicalité de la retenue et de la confiance par la prédominance de sons consonnes sourds et de sons voyelles fermés. Cette ligne mélodique soutient un phrasé de berceuse ou de murmure. L'étude d'une syntaxe de juxtaposition, dévidée comme une litanie aboutit à un croisement entre les relations de cause à effet et les relations d'opposition amplifiées par l'anaphore « moi qui suis ». L'ensemble, inexorablement, conduit à la chute « tu seras mortel, mon petit ». C'est sans doute la « leçon » de cette « fable », sa *sententia* : faire de la Loi du périssable, de la Fatalité de notre mort, une nécessité affectueuse, un cadeau de Dieu. Comment ne pas songer à la béance et à l'injustice laissée par la mort accidentelle de ses deux parents, alors qu'il n'avait que huit mois et que la famille, travaillant en Uruguay, avait rejoint ses aïeux au pays basque français ? Un « abandon » cruel de la Vie, qu'il lui faudra réitérer lorsqu'à l'âge de neuf ans il apprend par hasard que les deux êtres qui l'ont élevé, depuis, avec leurs propres enfants, ne sont pas ses parents mais son oncle et sa tante.

### Une lecture anagogique :

Si l'on passe aisément d'un sens patent à l'autre pour peu qu'on puise dans l'analyse grammaticale et stylistique du texte et dans les bribes biographiques qu'on connaît des auteurs, on sera plus prudent pour passer à des analyses plus latentes et en même temps plus profondément humaines, universelles et éthiques.

1. *Hugo* : Notre combat, notre « agôn » géologique appelle un dépassement, comme le combat politique pour que surgisse une vraie « république » de la contradiction non résolue entre monarchie et empire, mais c'est que le texte renferme un lui une autre forme de secret : ce combat de la matière, des éléments, l'eau, la terre, l'air, le feu, s'inscrit dans le combat philosophique entre idéalisme et matérialisme, antagonisme très vivace en Europe, au moment où les matérialismes et les positivismes affrontent le retour du religieux, l'idéalisme romantique et le besoin irrépessible d'une cause première affective, divine, paternelle et compréhensive. Hugo est au cœur de cette inquiétude, lui qui est « sans repos » à Guernesey, alors que le tombeau de sa fille est à Villequier. Du surnaturel des tables tournantes à la rationalité de la machine à vapeur, il oscille comme il oscille aussi entre le stoïcisme et l'évangélisme. Telle est la « leçon » de Gilliatt : Quel « demain » ? Quelle « aube » ? Quelle « fatalité intérieure » ? N'est-on pas amené à l'évidence de la pré-existence de l'idée sur la matière quand on voit Gilliatt le marin, vainqueur de tous les combats céder devant l'amour de Déruchette et de d'Ebenezer que pour rien au monde il ne voudrait entraver ? « *Happy end* » naïf pour les tourtereaux innocents, mais retour presque maternant dans cette mort douce qui redonne le corps du marin à son élément, « au bout de la terre », à la mer, à sa mère peut-être. Une leçon apaisante sur la mort qui est rupture à l'échelle humaine mais continuité, voire contiguïté à l'échelle géologique.

2. *Supervielle* : Chez le poète, la « leçon » de la fable est à la lisière entre stoïcisme et épicurisme. La dure loi de la faucheuse est moins âpre si l'on découvre entre les lignes, entre les vers, qu'elle est un cadeau de Dieu, non pas un cadeau ironique, encore moins un châtement pour la première faute mais une nécessité puisque tout l'univers est fondé sur l'opposition. De même que dans le *Phédon*, Socrate nous a appris que la douleur se mesure au bien être qu'on éprouve quand elle cesse, il faut imaginer que Dieu nous a voulu



« finis » parce qu'il est « infini » et que la condition « mortelle » est la condition *sine qua non* pour se sentir « vivant ».

### En guise de conclusion :

Pour atteindre ces quatre vérités, il nous faut donc lire et relire le texte que nous devons étudier. Dans *La Parole en archipel*, René Char choisit un titre que reprendra à sa manière Pascal Charvet dans son anthologie du poète de 2007, *Poèmes en archipel*. Nous reprendrons la formule que l'universitaire reprend au poète pour la mettre en exergue : « Un poète doit laisser des traces de son passage et non des preuves. Seules les traces font rêver. »

Mais pour réaliser une explication de texte, quels que soient les substituts techniques qu'on lui donne de la lecture méthodique à la lecture cursive, de la lecture analytique au commentaire composé, il nous faut bien, nous, passer des « traces » aux « preuves ».

Quelles sont ces preuves ? Comment les suivre ou les repérer ? Une seule « méthode », un seul chemin, un seul cheminement : relire. Et de même qu'on nous dit parfois dans l'enfance de « tourner sept fois notre langue dans notre bouche avant de parler », nous relirons sept fois notre texte, bien conscients, naturellement, que ces sept lectures sont des étapes pour les débutants que sont nos élèves, car, nous autres, aguerris ou peut-être endurcis, avons apprivoisé et intériorisé ces questionnements au point qu'ils sont devenus des réflexes, une seconde nature, en somme. Mais comme le « naturel » chez madame de Sévigné ou chez Racine, n'est pas « inné » mais « acquis », de même ce naturel-là demande à être acquis... « Cent fois [donc] sur le métier remet[ons] notre ouvrage ».

Afin d'organiser ces relectures, nous les classerons du plus extérieur et du plus évident au plus intérieur, des faits de langues, au plus secret du texte, au plus latent (caché) de ses significations.

En latin « *explicare* » veut dire « déplier », comme on déplie dans les vieilles armoires, les draps de nos vieilles grand-mères et comme, entre ces plis, on trouve, bien cachés, des clés, des petits sous, des fleurs séchées et parfumées et, parfois, des secrets de famille, de même un texte est un grimoire dont nous sommes les révélateurs, les décrypteurs, les Champollion.

Résumons et ouvrons le grimoire :

I. Étude de l'enveloppe extérieure, *le paratexte*, nom de l'auteur, contexte, date, titres. Cela permet d'arc-bouter le texte sur une réalité. Éventuellement étude de l'image sur la couverture ou des illustrations qui accompagnent un texte...

II. Étude des évidences : *l'énonciation* (sujets des verbes, formes verbales, temps, modes, voix, personnes...). Cela permet de faire de premières hypothèses sur son genre, sur les paradoxes de ce genre, les surprises que ce texte réserve par rapport à ce qu'on connaît du genre. Cette étude soulève des questions, mais n'implique pas forcément des réponses immédiates, tout au plus elle fortifie des intuitions.

III. Étude d'une autre évidence, très visible, très matérielle, mais qu'on considère souvent comme tellement évidente qu'on n'y fait plus attention : *la mise en scène de la page* (aération, typographie, blancs, polices de caractères... si besoin est, toute la question

prosodique et métrique). Cette étude doit permettre de formuler une première hypothèse sur le rapport du texte à la « norme » ou aux « écarts » qu'il entretient avec son archétype, avec son genre. Cette étude soulève des questions, mais n'implique pas forcément des réponses immédiates, tout au plus elle fortifie des intuitions.

IV. Entrons dans la matière du texte : sa *morphologie* — étude de la nature ou des classes des mots employés. Cette étude permet de formuler des hypothèses sur le caractère personnel ou impersonnel, abstrait ou concret, sensoriel, sensible ou théorique du texte. Un texte, même un extrait, est rarement composé d'un seul matériau, c'est sa nature composite qui est intéressante et la proportion de ses « ingrédients » qui est fascinante et appelle un commentaire. Cette étude soulève des questions, mais n'implique pas forcément des réponses immédiates, tout au plus elle fortifie des intuitions.

V. Entrons dans la matière du texte : sa *syntaxe* — étude de la manière dont ses éléments isolables sont liés entre eux, dans la phrase simple, dans la phrase complexe, de la phrase au paragraphe, du paragraphe au texte, du texte à l'ouvrage. Cette étude va permettre de déterminer la force logique du texte et le fonctionnement logique, implicite ou explicite du texte. Cette étude soulève des questions, mais n'implique pas forcément des réponses immédiates, tout au plus elle fortifie des intuitions.

VI. Entrons dans la matière du texte : son *lexique* — étude des réseaux de sens que les mots organisent entre eux. Ils renvoient en effet à des idées, à des sensations, à des sentiments qu'il s'agit de formuler car ils permettront d'affiner ces significations du texte dont certaines sont peut-être plus discrètes ou plus cachées que d'autres. Cette étude soulève des questions, mais n'implique pas forcément des réponses immédiates, tout au plus elle fortifie des intuitions.

VII. Et maintenant, prenons du recul : *la rhétorique du texte* : quelle différence faisons-nous entre le peintre en bâtiment et l'artiste peintre ? Entre notre usage quotidien et ordinaire des mots et de la grammaire et celui des romanciers, des dramaturges et des poètes ou l'usage qu'en font les scientifiques ?

— La rhétorique de l'image (comparaison, métaphore, métonymie, symbole, personnification, allégorie, prosopopée .....

— La rhétorique du contraste (opposition, antithèse, oxymore, symétries, dissymétries...)

— La rhétorique de l'insistance (allitérations ou assonances, répétitions, anaphores, prolepses...)

— La rhétorique de la réticence (silences, points de suspension, litote, sous-entendu, antiphrase, ironie...)

Etc...

Et maintenant que nous avons recensé, collecté, relevé toutes ces occurrences et ces éléments d'écriture, que pouvons-nous en faire ?

*Passer de l'observation à l'interprétation.* Soumettons nos observations à nos connaissances et à ces quatre « lectures » des exégètes anciens...

Nous devrions voir se dégager ces quatre lectures, nous devrions les voir se confirmer l'une l'autre et, comme les instruments d'un orchestre qu'on a — pour l'apprentissage — écouté séparément, nous allons tenter de d'écouter à nouveau le texte et de « sentir », « d'entendre » tout ce qu'il nous dit.

Les deux exercices d'explication de texte et de commentaire composé ns se comprennent

que l'un par rapport à l'autre, comme la version et le thème en langues anciennes ou modernes. Dans le cas de l'explication de texte, l'exercice est d'abord une manière d'exercer son esprit, de mener une enquête et une quête sur un texte. La prudence veut qu'on n'aille pas trop vite pour surinterpréter. Mais il n'est pas possible de ne pas interpréter. C'est alors qu'une relecture des sept étapes devrait autoriser des rapprochements qui conforteraient les choix d'interprétation.

Or ces choix, si l'on devait passer à l'exercice de commentaire composé en deviendraient facilement la colonne vertébrale, le plan, du moins au niveau de ce qu'on exige au lycée — et à l'examen — épreuve en quatre heures — voire au cours des trois années de licence. Comme pour le piano, la danse ou le dessin à la plume, l'exercice habitué, donne de la célérité et de la virtuosité ; l'habitude et les connaissances littéraires, historiques et culturelles affermissent la capacité de jugement et cet nouvelle « nature », acquise et fortifiée par le jardinier des lettres qu'est le professeur, permet d'ouvrir l'espoir d'être comme le dit Valéry Larbaud pour le traducteur :

Maintenant, votre ami peut lire ce poème, ce livre [cette page] que vous aimez : ce n'est plus lettre close pour lui; il en prend connaissance, et c'est vous qui avez brisé les sceaux, c'est vous qui lui faites visiter ce palais, qui l'accompagnez dans tous les détours et les coins les plus charmants de cette ville étrangère que, sans vous, il n'aurait probablement jamais visitée; vous lui avez payé le voyage. Quel plaisir vaut celui-là ? Faire partager son bonheur à ceux qu'on aime ? L'affection, l'amour propre et même la vanité y trouvent leur compte.

Ne serait-ce pas la le secret du bonheur d'enseigner ?