

Françoise Lafarge

L'EXPLICATION DE TEXTE À L'ORAL



ARMAND COLIN

Françoise LAFARGE

Professeur de Première supérieure au lycée Henri-IV

**L'EXPLICATION
DE TEXTE
À L'ORAL**

江苏工业学院图书馆
苏书章

Ouvrage publié sous la direction de
Claude Thomasset.



ARMAND
COLIN



« Le photocopillage, c'est l'usage abusif et collectif de la photocopie sans autorisation des auteurs et éditeurs. Largement répandu dans les établissements d'enseignement, le photocopillage menace l'avenir du livre, car il met en danger son équilibre économique. Il prive les auteurs d'une juste rémunération. En dehors de l'usage privé du copiste, toute reproduction totale ou partielle de cet ouvrage est interdite. »

© Éditions Nathan, Paris, 1996.

© Nathan, VUEF - 2002

© Armand Colin 2007, pour cette présentation

ISBN : 978-2-200-35209-7

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	5
1. LES OUTILS DE L'EXPLICATION DE TEXTE.....	8
1. Outils propres à la mise en situation externe du texte.....	8
2. Outils propres à l'analyse textuelle interne.....	12
2. LA TECHNIQUE DE L'EXPLICATION DE TEXTE À L'ORAL.....	27
1. Déroulement de l'exercice oral.....	27
2. Pratique de l'exercice oral.....	27
3. EXPLICATION 1 : Gustave Flaubert, <i>Madame Bovary</i>	35
1. Situation.....	36
2. Projet de lecture.....	37
3. Mouvement.....	37
4. Voix.....	38
5. Analyse linéaire.....	38
4. EXPLICATION 2 : Alfred de Vigny, <i>Chatterton</i>	49
1. Situation.....	51
2. Projet de lecture.....	52
3. Mouvement.....	52
4. Analyse linéaire.....	53
5. EXPLICATION 3 : Jean-Jacques Rousseau, <i>Discours sur l'origine de l'inégalité...</i>	63
1. Situation.....	64
2. Projet de lecture.....	65
3. Mouvement.....	65
4. Analyse linéaire.....	65

6. EXPLICATION 4 : Paul Verlaine, «Charleroi»	77
1. Situation.....	78
2. Projet de lecture.....	79
3. Mouvement.....	81
4. Étude linéaire.....	82
7. EXPLICATION 5 : Molière, <i>Les Fourberies de Scapin</i>	92
1. Situation.....	93
2. Projet de lecture.....	95
3. Mouvement.....	96
4. Étude linéaire.....	96
8. EXPLICATION 6 : Marguerite Duras, <i>Le Ravisement de Lol V. Stein</i>	105
1. Situation.....	106
2. Projet de lecture.....	109
3. Voix.....	110
4. Mouvement.....	111
5. Analyse linéaire.....	112
Bibliographie	124
Index des notions	127

INTRODUCTION

L'explication de texte orale, ou explication linéaire, est un exercice pratiqué dans les lycées, à l'université et dans les classes préparatoires. Sur programme ou hors programme, elle figure à l'oral des concours des Écoles normales et à celui du Capes et de l'agrégation. À l'écrit, elle a cédé la place au commentaire composé, considéré comme plus synthétique et plus propre au travail de rédaction. Michel Charles — qui a écrit l'histoire¹ du genre — a bien montré que, dans son origine même, l'explication se séparait de l'écrit et pouvait se réduire à un ensemble de notes pour éclairer un texte. Celle-ci avait donc une fin strictement pédagogique et ne trouvait sa justification que dans un rapport maître-élève, et uniquement dans ce sens, le candidat se livrant à l'exercice de l'explication devant toujours plus ou moins mimer la situation d'un professeur face à une classe.

Ce petit livre nous aura au moins donné l'occasion d'affirmer, après bien d'autres, que la frontière oral/écrit, quoique réelle, est ici mal placée et que la communication qui s'établit lors de l'explication orale est complexe et, en tout cas, ne se calque pas sur ce modèle pédagogique bien trop univoque.

Il peut paraître artificiel de donner par écrit le modèle de ce qui sera énoncé oralement, mais c'est cet écart, révélateur de l'ambiguïté même du genre, qui fait pour nous son prix. Nous pensons en effet que le travail d'élaboration de l'explication linéaire est bien un travail qui relève de l'écrit, qu'il est une **réécriture du texte**, comme Barthes l'a démontré pour la pratique critique. Relève clairement de l'oral l'exercice de l'énonciation d'un candidat devant un jury, d'un professeur devant une classe, d'un conférencier devant un public. Mais cette oralité se fonde sur une pratique de communication et n'entame pas le rapport au texte qui reste, lui, de l'ordre de l'écrit. Nous nous sommes efforcé de donner des

1. «La lecture critique», in *Poétique* n° 34, avril 1978.

conseils précis pour l'exercice oral proprement dit, conseils pour la lecture du texte, pour la diction de l'analyse linéaire et pour celle, essentielle, de la conclusion.

Reste un écart encore — majeur —, à savoir que parler n'est pas lire. Quel que soit l'état de son travail de préparation, simples notes, rédaction de formules, indications de plan, passages rédigés, le candidat ne doit pas lire ; car lire un fragment, c'est toujours lire ; il doit parler, or parler d'après un texte écrit est possible. C'est une autre pratique, celle que Francis Ponge appelle la *tentative orale* et qui nous vaut le « dire », au cours d'une conférence, d'un superbe poème sur la forêt, poème « écrit/parlé » qui pourrait nous servir à tous d'exemple, orateurs de l'écrit que nous sommes.

Le conférencier ainsi que le candidat sont aidés parce qu'un statut véritable de communication existe : il s'agit de parler à un auditeur, à un auditoire qu'il faut convaincre, dont il faut emporter l'adhésion. Le discours de l'explication est donc aussi une adresse ; l'étudiant doit garder une attitude ouverte et non refermée sur son propre discours. Le regard, le visage, mais aussi la diction doivent conduire non, certes, à un vrai dialogue, mais à un entretien. Au cours des modèles d'explication que nous donnons, nous avons usé nous-mêmes d'une rhétorique de la persuasion. Les différentes formes de l'amplification, les gradations, les effets de répétition sont les figures qu'il est loisible d'employer sans excès à l'oral.

Mais, avant d'en venir à ces exemples, nous avons consacré un premier mouvement au savoir nécessaire à l'analyse littéraire. Nous avons placé ce développement en tête de l'ouvrage parce qu'il est impossible d'en faire l'économie. Ce savoir est emprunté à la critique littéraire sous ses diverses formes, à l'histoire littéraire, à la linguistique, à la rhétorique, à la grammaire et à la stylistique. Nous n'avons pas fait intervenir, à ce moment de notre étude, l'apport des sciences humaines que nous évoquons au fur et à mesure des explications ; nous ne voulons considérer d'abord que des savoirs et des techniques immédiatement opérants et capables de fournir les outils nécessaires à l'explication. L'explication de texte se définit alors comme le déploiement, **le dégagement d'un sens**, en même temps que celui de ses moyens. L'on voit que l'explication se rapproche du commentaire stylistique et de la critique et qu'elle s'éloigne

de la poétique, telle que la définit Gérard Genette à l'ouverture de son ouvrage *Palimpsestes*. Le déploiement systématique des moyens et des effets ne vise à l'étude d'aucun «architexte», mais bien à dégager, à «glorifier», selon le terme de Roland Barthes, l'individualité d'un texte particulier. L'obligation, propre à l'exercice, de suivre ligne à ligne le texte contribue à préserver plus étroitement encore l'individualité du texte : à la lettre, l'explication linéaire «décrit» le texte comme on trace une courbe, avec la même fidélité et la même précision.

Nous étudions dans un second mouvement la méthode proprement dite de l'explication de texte à l'oral. Nous avons un double projet : accentuer les caractères et les exigences du discours oral sans négliger quelques conseils pratiques et rendre sensible encore le travail particulier de l'explication. Ce travail, contrairement aux idées reçues et aux critiques qu'a pu rencontrer l'exercice depuis sa création, est moins microscopique que synthétique, et moins fondé sur l'observation méticuleuse que sur la culture et la force de l'imagination.

Les six textes choisis — pris à des genres différents comme le roman, le théâtre, le discours philosophique et la poésie, s'échelonnant du xvii^e au xx^e siècle — et leurs explications se veulent des exemples, à fin pédagogique, pour une meilleure pratique de l'exercice. Nous espérons aussi montrer que la littérature replacée, par ses textes et leurs explications, dans l'ensemble de la culture est, certes, source de plaisir, mais est, au plus haut degré, une forme de la pensée.

LES OUTILS DE L'EXPLICATION DE TEXTE

Tout texte, pour être compris, doit être situé dans l'histoire et plus particulièrement dans l'histoire littéraire. Les apports de cette discipline sont essentiels et même indispensables au travail de l'explication mais ils ont la particularité de conduire la recherche dans un domaine hors texte : la vie des auteurs, les conditions sociales et historiques, les contextes politiques, le mouvement des idées, les conditions de production et de réception de la culture, la diversité de ses formes. Dans la pratique, cette recherche occupe un temps antérieur à l'exercice proprement dit de l'explication ; tel n'est pas le cas, nous le verrons, des autres instruments de l'analyse, qui souvent s'appliquent directement et immédiatement à l'exercice. Il convient donc de réintroduire ces données du savoir le plus efficacement et aussi le plus élégamment possible, c'est-à-dire sans détruire la qualité et le mouvement du texte : la méthode la plus fréquemment utilisée, qui consiste à livrer dans l'introduction, en vrac, toutes les informations possibles, est loin d'être la meilleure ; nous espérons donner, dans la seconde partie de cet ouvrage comme dans les quelques remarques qui vont suivre, quelques exemples des solutions possibles.

1. OUTILS PROPRES À LA MISE EN SITUATION EXTERNE DU TEXTE

1.1 Histoire

Repères biographiques

Même si la notion d'auteur et de « vie de l'auteur », mise au point par Sainte-Beuve, est datée, même si elle a été fortement mise en question par la critique moderne — et par Roland Barthes en particulier — l'analyse littéraire la retrouve aujourd'hui sous différentes espèces, travaillant le

texte de l'intérieur, y laissant marques et traces. La connaissance des lieux d'une vie, des relations familiales, des modes d'acquisition d'une culture, des rencontres avec le temps de l'histoire, permet une appréciation plus précise et plus juste d'une situation qu'un écrivain, volontairement ou non, impose à son œuvre.

Ainsi Proust, pourtant le plus grand détracteur de la « méthode de Sainte-Beuve », note-t-il, dans les pages qu'il consacre dans le *Contre Sainte-Beuve* à Gérard de Nerval, que les différents voyages de l'écrivain en Allemagne et en Orient, sa traduction de Faust, sa visite à Goethe interdisent de voir en lui un écrivain classique et permettent de reconnaître, dans le texte de *Sylvie*, l'étrangeté romantique et la puissance de la mélancolie.

L'histoire littéraire, la socio-critique

Ces disciplines ne sont pas équivalentes et elles sont en constante évolution mais elles contribuent à penser l'œuvre en situation dans le mouvement de l'histoire, à y voir moins un reflet qu'une production et à retrouver les marques de cette situation jusque dans les aspects les plus précis de l'œuvre.

Depuis les travaux de Jean-Pierre Vernant sur la tragédie grecque, ceux de Lucien Goldmann sur la tragédie racinienne, il est impossible d'étudier la portée tragique d'un texte sans poser la relation du religieux et du politique, sans faire se correspondre les structures du judiciaire et la forme de la tragédie.

Histoire des idées, histoires des formes

L'histoire littéraire prend aujourd'hui le plus souvent l'aspect de l'histoire des idées : ainsi *L'École du désenchantement*, titre de la dernière somme critique de Paul Bénichou, fait entendre la tonalité particulière « d'une famille d'esprits désillusionnés » qui, loin de constituer une école, font, « chacun selon sa propre voie », écho à une mélancolie commune. Le critique définit minutieusement et à partir des textes la qualité propre de ces diverses plaintes, il les explique par leurs rapports avec les structures historiques et culturelles du XIX^e siècle et peut ensuite caractériser synthétiquement, sous le nom d'un auteur — Sainte-Beuve,

Nerval — la pensée majeure, une sorte de grande voix, qui se dégage d'une œuvre.

L'histoire littéraire peut recouvrir aussi une étude des formes au sens non plus de supports des idées, voire des idéologies, mais comme un système variable de structures et de fonctions. Les travaux de Philippe Lejeune sur l'autobiographie mettent en rapport une structure de l'œuvre, définie très précisément et même de manière restrictive, le «pacte autobiographique», avec, à un moment précis de l'histoire, l'apparition de la notion de personne dans la conscience bourgeoise. L'autobiographie est la forme qui apparaît avec cette conscience et survivra avec elle ; dépendante de l'évolution et des transformations de cette conscience, elle est susceptible de très sensibles transformations. Philippe Lejeune a d'ailleurs consacré l'ensemble de son œuvre critique à la variation de ce modèle : il y a loin, en effet, des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau à *Biffures* de Michel Leiris et à l'autobiographie sartrienne, *Les Mots*.

1.2 Nouvelles approches critiques

Critique de la production

Gérard Genette dans un article de *Figures III*, «Poétique et histoire», refuse le titre d'histoire littéraire aux études qui s'attachent moins aux œuvres elles-mêmes qu'à leur condition de production et de consommation. Il nous semble cependant qu'il est aujourd'hui indispensable à l'explication de texte de prendre ces conditions «matérielles» en considération. Comment en effet étudier les aspects concrets d'une scène de Molière sans prendre en compte l'histoire des salles, des troupes, celle de la formation des acteurs, de leurs conditions professionnelles, l'histoire de leur jeu, l'état des rivalités avec les autres formes du spectacle — opéra, théâtre italien, théâtre de foire — et les prolongements ou les origines politiques de ces aspects ?

Critique génétique

Il semble que cette nouvelle approche de l'œuvre ne puisse être considérée comme un outil approprié à l'explication de texte puisqu'elle s'attache

exclusivement aux manuscrits, aux brouillons, à l'« avant-texte » et non au texte lui-même, achevé et publié.

Cependant la connaissance, depuis longtemps établie, de célèbres « avant-textes », comme les scénarios de Flaubert, contribue à former une véritable mémoire du texte dont la lecture érudite, consciemment ou non, ne peut faire abstraction. Le poète Francis Ponge fait connaître et publie ses « brouillons » au même titre que l'œuvre, brouillant les pistes et conduisant à s'interroger sur les limites et la notion même de texte : ainsi *Le Pré* paraît accompagné de *La Fabrique du Pré*, le texte et sa genèse ne se distinguant, dans l'édition Skira, que par la couleur des pages, vertes et brunes, et s'offrant également au plaisir des yeux et à la curiosité du lecteur.

Lorsqu'il s'agit, non plus de manuscrits, mais de premières versions d'un texte, la critique génétique demeure un instrument efficace car comment comprendre et définir un passage du *Cid*, tragédie (1648), sans le comparer à la première version de 1637, si différente, et jouée et publiée sous le titre générique *tragi-comédie* ?

Critique de la réception

L'étude de la réception d'un texte ne se borne pas à l'histoire des réactions d'un public. Le concept d'« horizon d'attente » défini par Hans Robert Jauss, constitué par l'expérience préalable qu'un ensemble de lecteurs a du genre de l'œuvre, par la hiérarchie des valeurs littéraires d'une époque donnée, ne se concrétise pas à l'extérieur de l'œuvre : il est lisible dans l'œuvre même. Les comédies de Corneille, comme *La Veuve* ou *La Place Royale*, mettent en scène, non sans ironie, l'attente que le public a de la tragédie, de son discours hyperbolique, de ses situations excessives. Elles en écrivent par avance la critique. Il appartient à l'explication de texte de reconnaître de telles directions de lecture. Souvent les auteurs usent des titres, des préfaces, des postfaces, des exergues, des « seuils » étudiés par Gérard Genette, pour explicitement et par avance diriger la réception de leur texte. L'explication de texte s'en trouve facilitée mais il apparaît clairement ici qu'elle est elle-même une réception du texte parmi d'autres et qu'elle doit aussi se poser comme telle, indiquant ses propres « horizons ».

2. OUTILS PROPRES À L'ANALYSE TEXTUELLE INTERNE

2.1 Typologie des textes

Ce n'est pas le lieu ici d'exposer le débat à propos de la distinction des genres ; la notion de genre est elle-même sujette à discussion et par ailleurs il apparaît évident qu'un texte, *a fortiori* une œuvre entière, participe de plusieurs genres à la fois. On pourra sur ce point lire avec profit les quelques pages qu'Alain Boissinot consacre à la validité de la notion de genre dans son ouvrage *Les Textes argumentatifs* au chapitre « Classer les textes ». Sans négliger les analyses de Jean-Michel Adam proposant des unités plus précises qui se succéderaient dans un même texte — « la séquence », narrative, descriptive, explicative qui constituerait le texte comme une structure « séquentielle » —, Alain Boissinot n'abandonne pas la notion de typologie des textes.

Dans la perspective qui nous intéresse, c'est-à-dire l'approche par l'étudiant d'un texte qui doit être expliqué, la **reconnaissance du genre** est essentielle : elle est la première « saisie » du texte ; elle constitue comme un premier contact avec un ensemble qui, grâce à l'appréhension d'une forme encore assez générale — une narration, une scène de théâtre, une structure versifiée — se laisse déjà situer dans une longue histoire des genres, dans une stratégie, celle de l'écrivain qui a choisi telle ou telle forme d'écriture, dans l'histoire aussi de la lecture et de l'explication, exercices qui précisément se sont constitués à partir de telles distinctions.

Nous respecterons donc, dans l'étude méthodologique, les distinctions classiques, textes narratifs, textes poétiques, textes argumentatifs, textes de théâtre. Les explications de texte montreront combien la frontière des genres est fragile et comment l'art de l'écrivain consiste à jouer de cette fragilité.

Les textes narratifs

L'étude des structures narratives comporte deux versants, l'un thématique, portant sur l'histoire ou les contenus narratifs, l'autre formel, ou plutôt modal portant sur le « récit comme représentation ». Nous empruntons cette

distinction et ce vocabulaire à Gérard Genette et à son ouvrage *Nouveau discours du récit*, véritable somme récapitulative des structures narratives.

Le premier type d'analyse permet l'étude des **fonctions des personnages** et de leurs rôles comme actants. *La Morphologie du conte* de Vladimir Propp est un bon modèle du traitement que l'explication de texte doit imposer à la notion de personnage pour déterminer leurs rôles et places dans un récit : un personnage de roman, voire d'un drame, n'est pas que la mimésis d'une personne ; il est d'abord une *fonction* dans le développement du récit comme quête, comme recherche : tantôt *sujet* ou *objet*, animé ou inanimé, abstrait ou concret ; tantôt *destinateur* qui commande la recherche, ou *destinataire* qui en bénéficie ; *adjuvant* ou *opposant*. Temps et lieu participent de cette structure : il y a toujours un espace à parcourir, un lieu que l'on quitte, un lieu à atteindre. Le temps se mesure au passage d'un déséquilibre à un équilibre retrouvé et structure le récit en une succession de séquences.

Le second type d'analyse conduit d'abord à l'étude essentielle de l'**énonciation** et à la question des voix : aucun texte narratif ne peut se laisser aborder sans que lui soit posée la question « qui parle ? qui raconte ? ». Les positions respectives et les relations souvent complexes du narrateur et des personnages, parfois de ces deux premières instances avec celle de l'auteur, comme dans le cas de l'autobiographie, permettent de définir une « situation narrative » dont nous montrerons l'importance pour statuer du sens d'un texte.

Participent à la situation narrative, au même titre que les voix, les **modes** : « qui voit ? qui entend ? qui perçoit ? » Autant de questions que doit poser l'explication de texte comme prémisses à tout autre déploiement du sens. Les réponses sont plurielles et diversifiées. Nous distinguons, avec Gérard Genette, deux modes et seulement deux, selon qu'il y a ou non restriction de champ, soit :

– la focalisation zéro : sans restriction de champ, un narrateur, dit « omniscient », en fait créateur tout-puissant, raconte, décrit, analyse ; il est maître des actions, des lieux, des temps, des consciences et des volontés : tel est le cas de la majeure partie de la narration de *Madame Bovary*, à l'exception de l'ouverture ;

– la focalisation interne : avec une restriction de champ très marquée, tout est raconté, décrit, perçu selon le point de vue d'un personnage, sans que

des données étrangères à son expérience puissent intervenir : ainsi le récit de la rencontre de Manon et du chevalier des Grieux à l'ouverture de *Manon Lescaut*.

Un exemple nous suffira pour montrer l'importance pour le lecteur d'un juste et immédiat déchiffrement d'une « situation narrative ». Le très remarquable et très célèbre incipit de *Madame Bovary* :

« Nous étions à l'étude, quand le proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. »

instaure une situation narrative, relativement brève, bien délimitée — quelques pages — mais surtout unique dans le roman où elle n'est jamais reconduite.

La présence de la première personne du pluriel, « Nous », à la fois sujet grammatical, voix du narrateur, de celui qui parle et produit le récit, mais aussi instance qui « voit », qui sait, qui se trouve être personnage de la scène d'ouverture, compose donc une structure *homodiégétique*, « le narrateur au premier degré racontant sa propre histoire », suivant la définition de Genette. Cette structure ne se maintient que le temps de la scène de l'arrivée du « nouveau » et semble se clore sur le très bref « sommaire » de la narration de l'étude du soir, avec création d'un nouveau paragraphe, passage à la ligne et alinéa :

« Le soir, à l'étude, il tira ses bouts de manches de son pupitre, mit en ordre ses petites affaires, régla soigneusement son papier. Nous le vîmes qui travaillait en conscience, cherchant tous les mots dans le dictionnaire et se donnant beaucoup de mal. »

La suite du texte est consacrée au récit en focalisation zéro par un narrateur omniscient et sans aucune marque de première personne — narrateur ou personnage — de l'histoire du « nouveau » et de sa famille jusqu'à son arrivée au collège : le temps des événements évoqués dans l'incipit se retrouve et se précise, après cette remontée dans le temps :

« Six mois se passèrent encore ; et l'année d'après, Charles fut définitivement envoyé au collège de Rouen, où son père l'emmena lui-même, vers la fin d'octobre, à l'époque de la Foire Saint-Romain. »

La boucle est bouclée, la narration retrouve le temps des événements sur lesquels s'est ouverte la fiction.

Peut-être est-ce cette proximité de l'ouverture, cette coïncidence des temporalités, toujours est-il que la narration retrouve brusquement la structure narrative initiale marquée par la présence de la première personne du pluriel :

« Il serait maintenant impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui. »

Cette phrase, avec cet étonnant retour du « nous », suit immédiatement le récit précédent mais marque la dernière occurrence de la présence d'un narrateur-personnage.

Dans une autre remarquable coïncidence qui redouble celle des temporalités et des structures, l'on voit que le message, la perte de mémoire, semble justifier la disparition de la première instance narrative : une voix autre doit de toute nécessité prendre le relais de la narration. Le texte présente en effet une autre occurrence du pronom de la première personne du pluriel au chapitre VI de la première partie, mais il a alors une tout autre valeur, la marque de la simple généralité, sans que soit nullement entamée la structure narrative :

« Si son enfance se fût écoulée dans l'arrière-boutique d'un quartier marchand, elle se serait peut-être ouverte alors aux envahissements lyriques de la nature, qui, d'ordinaire, ne nous arrivent que par la traduction des écrivains. »

Ici, la première personne n'a d'autre fin que d'opposer la réaction personnelle d'Emma à celle d'un groupe, d'une génération. Cette valeur est confortée par la présence, à l'ouverture du même chapitre, du pronom personnel pluriel, de la seconde personne cette fois, avec un emploi sensiblement comparable :

« Elle avait lu *Paul et Virginie* et elle avait rêvé la maisonnette de bambous, le nègre Domingo, le chien Fidèle, mais surtout l'amitié douce de quelque bon petit frère, qui va chercher pour vous des fruits rouges. »

Le propos d'une explication de texte, sa tâche particulière et spécifique est de faire rendre sens à une telle structure et non de se contenter — ce qui est la fonction du poéticien comme Gérard Genette — de décrire puis

de classer dans un ensemble cette situation narrative, exceptionnelle dans *Madame Bovary* mais très courante par ailleurs. Ici intervient un travail de l'imagination où doivent s'allier la culture et la rêverie, les connaissances diverses que nous évoquons et une hardiesse, une invention dans l'interrogation posée au texte et le dialogue entretenu avec lui.

Nous pensons que ce « nous » insistant et bref relève en partie de la part autobiographique du texte, de sa mémoire qui rappelle toujours, à propos de la jeunesse et du collègue, l'extraordinaire invention du « garçon », cette pure création poétique de la culture des « potaches » dont nous trouvons trace dans la correspondance de Flaubert et qui apparaît littérairement ici derrière la figure de Charles mais aussi dans les attitudes de ses camarades, ce « nous », mal défini et pluriel, où les traits de Gustave-garçon se dessinent en filigrane.

On a pu dire que ce pronom, bien loin d'être l'effet d'un hasard ou d'une simple variation stylistique, recouvrait une sorte de portée politique et désignait les sujets d'après la Révolution de 1830, ceux qui croyaient peut-être pouvoir dire « nous » et qui, par ailleurs, voient leur présence désignée par les détails remarquables de la description du bourg d'Yonville, soit « le coq gaulois appuyé d'une patte sur la Charte... » et « le drapeau tricolore de fer-blanc ». La situation de ce groupe sujet, cette forme de communauté, est très précise puisqu'elle est située après un passé, montré comme très ancien, la Restauration, et le présent d'un temps, non précisé historiquement, mais qui peut sembler contemporain du temps de l'écriture. « L'église a été rebâtie à neuf dans les dernières années du règne de Charles X. La voûte en bois commence à se pourrir par le haut... » et « Depuis les événements que l'on va raconter, rien, en effet, n'a changé à Yonville. Le drapeau tricolore de fer-blanc tourne toujours au haut du clocher de l'église. »

C'est le même présent, marqué par l'adverbe « maintenant », qui qualifiait la clôture de la situation narrative à la première personne du pluriel : « Il serait maintenant impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui. » Et ce temps s'accompagne d'une même référence à la mémoire collective. C'est donc l'interprétation de la structure narrative et, plus particulièrement, du choix, inattendu, d'un pronom, qui délivre ici le sens politique et historique du texte.