



UNIVERSITÉ NATIONALE ET CAPODISTRIENNE D'ATHÈNES
Faculté des Lettres

*La place de la littérature dans
l'enseignement du FLE*

ACTES
du colloque international des 4 et 5 juin 2009

Édités par
Fridériki TABAKI-IONA
Argyro PROSCOLLI
Kyriakos FORAKIS

Section de Littérature française
du Département de Langue et Littérature françaises

Comité d'organisation

Fridériki TABAKI-IONA

Argyro PROSCOLLI

Maria MALKOYANNI

Hélène TATSOPOULOU

Dimitri ROBOLY

Membres du personnel enseignant rattaché au Département de Langue et Littérature françaises de l'Université d'Athènes

Éditeurs scientifiques : F. Tabaki-Iona, A. Proscolli et K. Forakis

Mise en page : A. Proscolli, K. Forakis et St. Markantonakis

Couverture : Apollinaire, « La colombe poignardée et le jet d'eau », *Calligrammes*

ISBN 978-960-466-054-4

© Université d'Athènes, 2010

30, av. E. Venizelou, 106 79 Athènes

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	7
Programme des travaux	9
Popi CALLIABETSOU-CORACA, Université d'Athènes <i>Les fonctions du poème en classe de langue-culture du secondaire</i>	13
Mireille NATUREL, Université Paris III - Sorbonne Nouvelle <i>Enseigner Proust en FLE</i>	27
Henri BÉHAR, Université Paris III - Sorbonne Nouvelle <i>Lectures pour tous</i>	39
Georges FRÉRIS, Université de Thessaloniki <i>Enrichir le français en enseignant ses littératures</i>	49
Amor SÉOUD, Université de Sousse <i>L'enseignement de la littérature en classe de FLE. De l'explication de texte à la lecture</i>	61
Ioanna CONSTANDULAKI-CHANTZOU, Université d'Athènes <i>Deux sœurs siamoises : la langue et la littérature</i>	71
Polyxeni GOULA-MITACOU, Université d'Athènes <i>L'enseignement littéraire à l'épreuve de l'étude de la langue</i>	79
Mariane NET, Institut de Linguistique « Iorgu Iordan - Al. Rosetti » Bucarest <i>Leçons baroques de langue française</i>	87
Bernard ALAVOINE, Université de Picardie - Jules Verne <i>Confronter les adaptations cinématographiques aux romans de Georges Simenon : une expérience dans l'enseignement du FLE</i>	99
Fridériki TABAKI-IONA, Université d'Athènes <i>L'enseignement du discours indirect libre à travers son emploi dans l'œuvre de Flaubert et de Zola</i>	113

Argyro PROSCOLLI, Université d'Athènes <i>La littérature dans les manuels de FLE</i>	129
Isabelle GRUCA, Université de Nice – Sophia-Antipolis <i>Les enjeux de la littérature en didactique des langues-cultures : entre identité et altérité</i>	165
Rinetta KIYITSIOGLOU-VLACHOU, Université de Thessaloniki <i>Textes littéraires : un défi pour l'enseignement (inter)culturel</i>	187
Lucile FARINA-GRAVANIS, Université de Thessaloniki <i>Le texte littéraire en langue étrangère : un passeur de gué entre les cultures</i>	201
Kyriakos FORAKIS, Université d'Athènes <i>Éléments de lecture stylistique d'un incipit ou Comment faire du texte littéraire l'adjuvant idéal du perfectionnement linguistique</i>	217
Marie-Christine ANASTASSIADI, Université d'Athènes <i>Littérature de jeunesse : une littérature à part entière exploitable en classe de FLE</i>	235
Ahmed HOSNY, Université Tunis El Manar, Institut Supérieur des Sciences Humaines <i>Pratiques de l'écriture littéraire et enseignement du FLE</i>	249
Maria-Eleftheria GALANI, Université d'Athènes <i>Privilégier le texte littéraire en classe de FLE</i>	261
Ioanna PAPASPYRIDOU, Institut Français d'Athènes, Université d'Athènes <i>Initier les étudiants grecs à la littérature française. Difficultés et propositions</i>	273
Constantin VOULGARIDIS, Établissement gréco-français Collège « Saint-Paul » du Pirée <i>Du bon usage du texte littéraire en classe de langue/culture</i>	291
Liste des participants	305

***Éléments de lecture stylistique d'un incipit ou
Comment faire du texte littéraire l'adjuvant
idéal du perfectionnement linguistique***

Kyriakos FORAKIS
Université d'Athènes

*L'écrivain, le poète, le romancier, sont des créateurs.
Cela ne veut pas dire qu'ils inventent le langage,
cela veut dire qu'ils l'utilisent pour créer
de la beauté, de la pensée, de l'image.*

J.M.G. Le Clézio¹

1. Introduction

Les liens qui unissent la littérature à l'enseignement/apprentissage des LVE et en particulier du FLE sont tout aussi durables que complexes. Si, en effet, ils ont traversé des périodes de crise, ils ne se sont jamais totalement brisés. Ils ont même pu animer tout un débat, parfois épineux, autour de la place et du rôle qui devraient être assignés au texte littéraire dans l'acte d'enseigner/apprendre une LVE. Plutôt que de passer en revue ce débat à l'instar d'une littérature assez abondante², nous nous contenterons d'en retenir ce qui semble désormais constituer une assise commune : on ne saurait priver le sujet apprenant du contact enrichissant avec le patrimoine littéraire, domaine où le langage trouve sans doute son expression la plus élaborée. De fait, la littérature n'est-elle pas le fruit d'une mise en œuvre esthétiquement marquée du dispositif multidimensionnel de la langue, entité inhérente à la classe dont il est ici question (*classe de langue*) ? N'est-elle pas le « laboratoire de langage qui révèle les potentialités de la

1. Extrait de la conférence Nobel donnée le 7 décembre 2008 sous le titre : « Dans la forêt des paradoxes », disponible sur : <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.pdf>.

2. Parmi les titres qui tentent de faire le point, voir notamment Naturel (1995 : 17-20).

langue », le « monument langagier » que Peytard et Moirand (1992 : 59) reconnaissent si expressivement en elle ?

C'est précisément cette interface entre langue et littérature que nous nous proposons de considérer de plus près ici ; et ce, sous un jour délibérément stylistique, seul à pouvoir expliciter efficacement les points de jonction. Branche à part entière des sciences du langage, dont elle fait partie intégrante, la stylistique s'est vu définir assez diversement tout au long du XX^e siècle (Noille-Clauzade, 2004 : 177 *sqq.*) avant d'en arriver à être communément tenue pour lieu d'intersection du linguistique et du littéraire³ en ce sens qu'elle se fixe pour objectif de décrire en termes linguistiques les productions marquées de littéarité. Dès lors, les applications didactiques s'en trouvent, pour l'essentiel, restreintes au cadre des cursus de lettres propres au supérieur, où elle devient l'objet d'approches à la fois méthodiques et systématiques. Rien n'empêche pour autant de nous interroger sur son éventuel apport dans le milieu plus modeste que constitue la classe de FLE. Il nous semble en effet qu'une pratique raisonnée de la stylistique aux niveaux qui s'y prêtent, pourrait contribuer à optimiser la réception et l'appréciation du discours littéraire, voire à cultiver les moyens linguistiques chez le non-natif. C'est là ce que nous tâcherons de démontrer à l'aide d'un texte faisant figure d'*incipit* dans un conte du XIX^e siècle, dont le français ne devrait pas en principe déconcerter l'apprenant avancé du FLE.

2. Préliminaires méthodologiques

Spécifions d'emblée que notre topo ne cherche surtout pas à recommander l'introduction, en classe de FLE, du commentaire stylistique bien charpenté et plus ou moins exhaustif qui se pratique actuellement dans le supérieur français – le plus souvent au niveau L3 qui s'ouvre volontiers à la préparation aux concours de recrutement. Il serait, de fait, sinon absurde du moins peu avisé d'exiger d'un public étant toujours en cours d'acquisition d'un code linguistique de s'approprier à la fois tout un arsenal de notions subtiles et une méthodologie rigoureuse, qui impliquent un maniement quasi parfait de la langue concernée comme une bonne familiarisation avec les outils et concepts des sciences du langage. Or, de là à exclure la stylistique d'une classe avancée de non-natifs enlèverait à ceux-ci une occasion d'approfondir leur connaissance de la langue et d'aiguiser leur sensibilité littéraire, ce que n'ignore pas au demeurant la bibliographie du FLE (voir *infra*). Seul préalable à se poser, celui qui se rapporte au niveau, le public devant absolument faire preuve d'une certaine autonomie en français et avoir entrepris une procédure de perfectionnement telle que la requiert le *C.E.C.R.L.* aux niveaux C, dont les descripteurs ne s'interdisent la référence ni au texte

3. Au cours d'un bilan éclairé et éclairant, Maingueneau (2008 : 1489 *sqq.*) confronte la stylistique à l'analyse du discours littéraire, dans le parcours de laquelle se lit une nouvelle donne pour les études de lettres.

littéraire ni au style⁴. Une condition de cet ordre remplie, on aurait tout à gagner à tenter une initiation explicite aux techniques de base de la stylistique – y compris son appareil terminologique et notionnel – *a fortiori* en cas de cours de perfectionnement dispensé en contexte universitaire : celui-ci, en effet, est de nature à assurer une utile introduction à la linguistique, tout comme à favoriser, en fait d'enseignement littéraire, le passage de la norme de référence à la spécificité du texte, ainsi qu'ont su le noter Biard et Denis (1993 : 25).

Toute approche stylistique d'un échantillon de littérature devrait nécessairement partir des paramètres qui déterminent l'énoncé littéraire en tant que tel. L'essentiel de l'originalité de ce dernier se dessine, en termes plus spécifiquement jakobsoniens, sur au moins deux plans : *primo*, il est le produit d'une énonciation dont les acteurs ne sont pas en présence l'un de l'autre et qui, de ce fait, est dépourvue des facteurs paralinguistiques susceptibles d'optimiser la réception – si ce n'est dans le genre dramatique ; *secundo*, le matériau linguistique dont il se compose, généralement marqué, participe d'un projet à caractère plus esthétique que simplement communicatif, si bien qu'il relève directement de la fonction poétique du langage⁵. Ainsi le stylisticien se place-t-il du côté d'un décodeur formant le propos de faire la lumière sur les « *stimuli* encodés dans la séquence verbale » (Riffaterre, cité par Noille-Clauzade, 2004 : 184). Pour ce faire, il aura à se focaliser avant tout sur l'armature formelle de l'énoncé littéraire soumis à l'examen, « la stylistique [s'attachant] exclusivement et exhaustivement au repérage et au démontage des déterminations formelles, à leur combinaison et à leur portée dans le système expressif global » à en croire Molinié (1986 : 146). Priorité sera donc accordée à la forme afin que soit mieux signifiée à l'apprenti stylisticien l'incompatibilité de la discipline à laquelle on l'initie avec toute tentative d'interprétation intuitive et, *ipso facto*, arbitraire, contre quoi Perrin-Naffakh (1989 : 14) met en garde : « le flou le plus périlleux menace tout projet d'étude de style fondé sur les seules intuitions et impressions »⁶.

Les postes à interroger dans un cadre de lecture stylistique forment un large éventail allant du vocable à l'agencement phrastique, et ressortissent à différentes composantes des sciences du langage, auxquelles la stylistique reste plus ou moins redevable : les uns informent du statut sémantico-lexical et rhétorique des matériaux (signifiant et signifié de dénotation/connotation, réseaux lexicaux, effets de rupture du *continuum* sémantique, variation diastratique ou

4. Ainsi à propos de la compréhension écrite au niveau C2, il est attendu de l'apprenant qu'il : « [puisse] comprendre une gamme étendue de textes longs et complexes en appréciant de subtiles distinctions de style et le sens implicite autant qu'explicite » (Conseil de l'Europe, 2001 : 57).

5. Que Michael Riffaterre (cité par Noille-Clauzade, 2004 : 184) propose par ailleurs de dénommer « stylistique ».

6. Molinié signale ailleurs (1993 : 202) que c'est justement le type de stylistique dite « sèche » qu'il faut favoriser auprès des « apprentis du 1^{er} cycle universitaire ».

diaphasique...); les autres de leur statut grammatical et pragmatique (modes d'actualisation, de caractérisation et de distribution, structuration phrastique et textuelle, instances et plans énonciatifs, deixis, polyphonie...). De toute évidence, les choix à opérer seront fonction de la spécificité de l'énoncé retenu, que déterminent essentiellement des paramètres comme la dominante thématique ou tonale de celui-ci et le genre littéraire auquel il se rattache. Rappelons en tout cas que, s'agissant de parcours initiatique sur le terrain de la stylistique, on privilégiera l'entraînement aux questions ponctuelles plutôt qu'aux vues d'ensemble qui, complexes, risqueraient de démotiver le sujet apprenant.

3. À titre d'illustration

Afin de suggérer quelques pistes à suivre, nous allons fixer l'attention sur un énoncé stylistiquement fructueux, fourni par l'*incipit* du « Horla »⁷ de Maupassant, qui constitue un échantillon représentatif du corpus littéraire français du XIX^e siècle. Le texte en question, éponyme du recueil qui l'abrite et qui paraît en 1887, n'est autre que celui d'une seconde version affectant la forme de journal intime⁸. Le morceau, quant à lui, n'est certes pas sans s'être déjà offert à des lectures expliquées dans divers supports du cours de littérature française⁹; il n'en demeure pas moins que l'angle sous lequel il sera envisagé ici n'aura quasiment rien à voir avec la traditionnelle explication de texte, à laquelle il importe de ne pas assimiler la lecture destinée à mobiliser uniquement des procédés spécifiques de la stylistique.

L'amalgame des tons narratif et descriptif se fera normalement perceptible dès la première lecture de ce passage quelque peu insolite, qui ouvre ce que certains¹⁰ qualifient, dans un souci d'étiquetage générique, de nouvelle par opposition au conte du même titre qui l'a précédée d'un an. Insolite dans la mesure où il produit un net contre-marquage au niveau aussi bien de l'œuvre que du courant dans lequel celle-ci devrait logiquement s'inscrire eu égard au credo littéraire de son auteur. Nous nous expliquons. Conçu pour ouvrir la voie au déclenchement du fantastique, l'extrait choisi finit par devenir une sorte de séquence adventice de l'intrigue, avec l'ambiance inquiétante de laquelle elle ne cadre pas de par l'insouciance et l'euphorie qui s'en dégagent; pas plus qu'elle ne se plie, de par le lyrisme accusé de la description, aux impératifs d'un naturalisme de stricte

7. À ne pas confondre avec *Le Horla* recueil (voir *infra*). L'extrait retenu est donné en appendice.

8. Sur le détail de la publication de ce texte en deux versions distinctes, on se reportera à l'appareil critique qu'Antonia Fonyi a soigneusement établi pour l'édition chez Flammarion.

9. Tels Dobransky (1993 : 50-54) ou Jacobée-Biriouk (1999 : 78-82).

10. Cogy (1970 : 13); cf. néanmoins Jacobée-Biriouk (1999 : 22).

obédience que l'on s'est empressé de prêter à Maupassant¹¹.

Cette esthétique de la dissonance – à laquelle ne sera que trop sensible le lecteur averti qu'est en principe tout enseignant de FLE – devrait tout à la fois stimuler la réflexion et fournir prétexte à exploitation didactique. Qu'est-ce qui la matérialise au juste sur le plan expressif ? Voilà la question à laquelle s'efforcera de répondre le stylisticien. Mais attention : si cette démarche, expressément onomasiologique, pouvait être une option pour le sujet instruit en la matière, elle ne serait pas pour autant le plus adéquat des outils entre les mains de l'apprenti, qu'il y a lieu d'habituer à interpréter sur la base du dispositif formel du texte, autrement dit dans le sens d'une démarche sémasiologique, seule à pouvoir prévenir ce qui risque d'être imputé à une conclusion hâtive (Perrin-Naffakh, 1989 : 35). Les pôles autour desquels devrait s'organiser la réflexion étant multiples, nous nous en tiendrons ici aux plus saillants d'entre eux.

3.1. Les univers du je

Le profil énonciatif de l'extrait, d'autant plus essentiel que la spécificité générique (journal intime) s'assortit d'une position significative (*incipit*)¹² et que la tonalité oscille entre narratif et descriptif, est à élucider en premier. Dans l'un de ses lieux de prédilection qu'est le journal intime, *je* et les éléments que l'on range ordinairement à ses côtés sous une même rubrique de déictiques¹³ tissent de commun l'articulation de l'énoncé sur l'acte d'énonciation dont il procède.

L'extrait est en effet parsemé d'occurrences d'un *je* caractéristique du journal – fictionnel bien entendu –, à savoir d'un embrayeur au statut ambivalent puisque susceptible de référer non seulement à l'instance émettrice, traditionnellement dite « narrateur », mais également au « personnage » censé avoir fait l'expérience des événements transcrits en différé. Ce dédoublement du *je* se reflète explicitement dans le texte, où il active deux plans d'énonciation qui coexistent tout en étant suffisamment distincts :

a. Celui du discours qu'animent le *je* du narrateur et ses variantes syntaxiques *me*

11. De fait, « on éprouve une certaine gêne à le qualifier d'écrivain naturaliste, pour deux raisons, l'une d'ordre éthique, l'autre d'ordre esthétique », explique M. Bury (1994 : 31-32) en mettant en avant le manque d'engagement sociopolitique ou idéologique comme l'écriture « plus proche d'une forme personnelle de réalisme [...] émanant d'une pensée fortement individualiste. » Cf. l'approche de Goula-Mitacou (1997 : 109-114), largement tributaire d'un travail de M.-C. Ropars.

12. Goldenstein (1990 : 85 *sqq.*) esquisse la morphologie de l'*incipit* romanesque en faisant état de toute une bibliographie qui lui inspire en outre des suggestions pour le travail en classe. Ajoutons deux lectures purement stylistiques d'*incipit*, l'une dans Fromilhague et Sancier-Chateau (1991 : 231-240), l'autre dans Calas et Charbonneau (2000 : 112-124).

13. Ou d'embrayeurs, traduction des *shifters* de Jakobson, ou encore d'indexicaux, dérivé du concept d'*index* introduit par le philosophe américain Peirce. Pour de plus amples informations, se reporter à Kerbrat-Orecchioni (1980 : 34 *sqq.*).

et *moi* associés au présent ou au passé composé, tiroirs solidaires du moment de l'énonciation (« *j'ai passé* »¹⁴, « *je vois* », « jetant jusqu'à *moi* », « la brise *m'apporte* », etc.)¹⁵ ; à quoi devraient s'ajouter les déterminants possessifs qui en portent les traits (« *mes racines* », « *mon jardin* », etc.). Cet ancrage dans le discursif est affiné par d'autres déictiques, temporels (« toute la matinée ») comme spatiaux (« devant ma maison », « à gauche, là-bas », etc.), ainsi que par la modalité exclamative dénotant l'implication affective du *je* à deux reprises : « Quelle journée admirable ! », « Comme il faisait bon ce matin ! » – celle-ci renfermant un imparfait en prise, non pas sur le monde du récit (cf. *infra*), mais sur celui du discours.

- b. Celui de l'histoire (ou récit) régi par un *je* et ses variantes associés au passé simple (« *je le saluai* », « *me fit plaisir* », « défila devant *ma* grille »), tiroir qui est exclusif du moment de l'énonciation, tout comme par les multiples occurrences de la troisième personne associées au type d'imparfait qu'appelle normalement le passé simple en histoire et qui se spécialise dans les « procès posés comme extérieurs à la dynamique du récit » (Maingueneau, 1986 : 72). Ceux-ci (« *râlait* », « *ondoyait* », « *venait* ») déploient en l'espèce les perceptions du personnage *je* à l'intérieur de son univers.

À noter tout particulièrement la transition qu'assure entre ces deux plans l'exclamative à l'imparfait, tiroir que se partagent en réalité discours et histoire, sans toutefois que le clivage produit de la sorte soit le moins du monde absolu : de fait, la partie du texte postposée à cette exclamative n'est pas fréquentée par l'unique *je* historique ; elle offre de surcroît une occurrence du *je* ayant monopolisé la première partie, décelable dans l'incidente « je ne sais pourquoi ». Un tel éclatement du *je* en un opérateur déictique – qui, soulignons-le, n'est pas sans impliquer un rôle d'allocutaire assignable au lecteur – et un opérateur non déictique invite à reconnaître dans cette instance complexe un narrateur qui non seulement prend part à sa propre diégèse, mais encore s'en donne pour le héros, ce qui lui vaudra d'être désigné par les termes respectifs d'« intra- » et d'« autodiégétique » dus à Genette.

Telle que décrite ci-dessus, l'imbrication des plans d'énonciation¹⁶ n'a rien d'une exception dès l'instant que la mise en scène d'un *je* interfère avec le récit ;

14. C'est nous qui soulignons au besoin en citant le texte.

15. On prendra quand même soin de ne pas assimiler tous les présents de l'extrait au présent dit « d'énonciation ». Il en est qui s'appliquent à soustraire au moment énonciatif ce qui (faits, habitudes...) est vrai au-delà, voire de tous temps (« ces profondes et délicates racines, qui *attachent* un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui *attachent* à ce qu'on *pense* et à ce qu'on *mange* »). L'adjonction, à un tel présent, du *on* à valeur générique ne fait qu'appuyer la neutralité.

16. Pour la désignation desquels on pourrait adopter, au lieu de la terminologie benvenistienne, celle, plus neutre, de plan « embrayé / non-embrayé » que propose Maingueneau (1986 : 52).

elle s'inscrit, pour le reste, dans le registre de la dissonance qui détermine le morceau.

On se gardera de pousser plus loin une analyse qui, s'élevant parfois à un degré non négligeable d'abstraction linguistique, pourrait vite décourager le sujet apprenant, que ces quelques observations suffiraient tout de même à sensibiliser à la dimension énonciative de l'extrait¹⁷.

3.2. Du texte à la phrase

Attaquons à présent un deuxième pôle, celui de la structuration textuelle et phrastique, dont l'étude profitera de la mise au point énonciative pour fournir d'autres clefs interprétatives¹⁸. Saute immédiatement aux yeux un détachement peut-être trop systématique pour un texte peu long : six paragraphes aux contours très inégalement dessinés bâtissent une charpente plutôt aérée qui reproduit l'aspect dynamique de la progression textuelle.

Clef de voûte d'une telle articulation, la fameuse exclamative à caractère transitoire se suffit à elle-même pour former un paragraphe à part entière, doté d'unité énonciative et sémantico-logique. Reflet de la phrase liminaire à laquelle elle emprunte modalité comme thématique (le beau temps), elle est en effet destinée, d'un côté, à mettre le point final à la contemplation du *je*, qui fait une large part à la description de l'espace environnant, de l'autre, à amener le récit. C'est précisément de part et d'autre de ce pivot, sorte de nouveau début en plein texte, que s'organisent, à l'aide d'un balisage spatio-temporel récurrent, les étapes constitutives de l'*incipit* : en amont la mise en scène du *je* dans son univers, en aval son histoire.

Voyons d'abord comment s'effectue cette mise en scène, visiblement majoritaire puisque s'étendant sur les trois quarts de l'extrait. Deux moments semblent s'y esquisser : l'un recouvre les deux premiers paragraphes, l'autre le troisième. Différents types d'anaphore assurent la concaténation des fragments textuels dans une progression qui est sous l'emprise de l'espace. Premier repère spatial, celui de la phrase : « J'ai passé toute la matinée étendu sur l'herbe, devant ma maison, sous l'énorme platane qui la couvre, l'abrite et l'ombrage tout entière », où la localisation va se précisant (« sur l'herbe, devant ma maison, sous l'énorme platane ») moyennant une structure en parallélisme, le troisième membre du groupement ternaire qui en découle s'ouvrant sur une expansion construite, elle aussi, sur système ternaire (« qui la couvre, l'abrite et l'ombrage tout entière ») avec épanaphore du segment *la* élidé deux fois sur trois :

- J'ai passé toute la matinée
1. étendu sur l'herbe,
 2. devant ma maison,

17. Voir, pour approfondissement, Goula-Mitacou (1997 : 76-78).

18. Une telle approche contribue, d'après Albert et Souchon (2000 : 152), à ne pas dissocier le contenu de la mise en texte tout en étant à la portée des apprenants.

3. sous l'énorme platane qui
 - a. *la* couvre,
 - b. *l'*abrite et
 - c. *l'*ombrage tout entière.

Ce dernier schéma, symétrique du premier non seulement par la forme¹⁹, mais aussi par les sèmes de ses constituants :

herbe	maison	platane
↓	↓	↓
couvre	abrite	ombrage

fait de *platane* l'agent de trois verbes dont le complément est *maison* pour asseoir l'impression qu'il domine tout, syntaxe à l'appui. Le comble du ternaire, dont on n'est pas sans savoir la résonance lyrique (Deloffre, 1974 : 92), sous la plume d'un apôtre du naturalisme, qui choisit de transcrire de la sorte l'idée d'un équilibre côtoyant l'idéal dans un paysage de sérénité et d'ampleur.

La suite du paragraphe voit l'horizon, jusque-là réduit à la maison, s'élargir au pays intimement lié aux racines. Cet élargissement est assumé par une phrase qui en est toute représentative de par sa longueur : parataxe et hypotaxe exploitent les multiples ressources du parallélisme et du détachement pour décliner les traits de « ces profondes et délicates racines », syntagme fortement marqué d'autant qu'il observe la règle de la cadence mineure²⁰ et qu'il s'ouvre par une anaphore démonstrative fidèle (« mes racines » / « ces [...] racines »), opérateur tant de cohésion que d'insistance sur l'attachement du *je* à ses racines²¹.

« J'aime ma maison où j'ai grandi » : le motif de la maison revient, cette fois-ci sous le signe de l'amour (la troisième occurrence de « j'aime » en l'espace de quelques lignes en fait un *leitmotiv*), pour jeter une passerelle vers un nouvel élément de l'univers du narrateur : l'eau. La description de la Seine se fera, suivant un schéma cher aux naturalistes, à travers les fenêtres de la maison qui se trouve ainsi jouer un rôle de ligature entre solide (racines, terre, sol...) et liquide. Or, l'empreinte du paragraphe précédent se retrouve tout aussi tracée dans la forme : reprise du système ternaire lorsqu'il s'agit de localiser la Seine par rapport à la demeure du *je* (« la Seine qui coule *le long de mon jardin, derrière la route, presque chez moi* »), puis la cadence mineure qu'engendre la distribution marquée « la grande et large Seine ». Autant dire que la Seine est au deuxième paragraphe ce que les racines sont au premier.

Comme s'il cherchait à se démarquer – plus rien n'est dit en effet des racines ou de la nature ayant présidé jusque-là à la mise en scène –, le troisième

19. Si ce n'est le caractère fermé qu'attribue au second parallélisme l'insertion du coordonnant, le premier étant ouvert.

20. La séquence volumineuse des deux adjectifs coordonnés est antéposée au substantif, qui porte ainsi l'unique accent du syntagme.

21. Une analyse circonstanciée de la phrase, dont nous nous passerons ici faute de place, permettrait d'apprécier la manière dont les traits des racines sont enchâssés les uns dans les autres pour construire l'éventail des sens (ouïe, goût, odorat) auxquels ils se rattachent.

paragraphe opère un dernier élargissement de l'horizon vers l'espace urbain que représente la ville de Rouen, pratiquement réduite à la cathédrale qui en est l'emblème. Plus exactement, déjà nommé dans le paragraphe précédent, Rouen fait maintenant l'objet d'une description qui monte en épingle son seul relief supérieur dominé par la cathédrale : à l'instar d'une photo prise à la fois de haut et de loin, elle se focalise sur les « toits bleus », « la flèche de fonte » et notamment – dans une phrase à l'architecture particulièrement éclatée – les « clochers gothiques » de cette cathédrale, dont la détermination (« de la cathédrale ») souligne la notoriété. Une « écriture visuelle fondée sur la suggestion plus que sur la description du réel », selon M. Bury (1994 : 102).

Ainsi se conclut cette longue mise en scène que sous-tendent et jalonnent à la fois au moins trois repères, maillons d'une même chaîne qui établit la progression textuelle : de « l'énorme platane » réunissant en lui fixation en terre et élévation en l'air, donc solidité et fluidité, on est passé, par le truchement de « la grande et large Seine », lieu de la liquidité, à « la vaste ville aux toits bleus », c'est-à-dire à une nouvelle solidité d'orientation verticale, tant et si bien que la description se renferme et que l'image se complète comme un puzzle. À noter par ailleurs la construction largement symétrique de ces trois syntagmes, l'antéposition de l'expansion adjectivale au noyau nominal étant source d'unité accentuelle et, par ricochet, de « [surdétermination] du sens générique de la séquence » (Molinié, 1986 : 63) en ce qu'elle fait contenir aux adjectifs les sèmes de grandeur et d'ampleur (*énorme, grande, large, vaste*) qui leur sont communs.

La mise en histoire, quant à elle, s'effectue au sein de deux paragraphes de longueur à peu près égale. Plutôt brefs, ils se construisent sur des patrons syntaxiques qui rappellent ceux du moment précédent : phrases à parallélisme et/ou détachement par suite d'une recherche d'amplification ou de retardement, celles-là soutenant merveilleusement la description, celles-ci entre autres le lyrisme.

Tel est l'exemple fourni par la seule phrase qui entre dans la composition du premier des deux paragraphes en question :

un long convoi de navires,
X traînés par un remorqueur,
X1 gros comme une mouche, et
X2 qui râlait de peine en vomissant une fumée épaisse,
défila devant ma grille.

L'interruption, à la suite du poste sujet (« un long convoi de navires »), par une segmentation appositive (« traînés par un remorqueur »), elle-même segmentée par un parallélisme binaire à caractère identique (« gros comme une mouche, et qui râlait de peine [...] épaisse »), en vient à retarder et, par là même, à valoriser le verbe introducteur du plan historique (« défila »). Mélodie en cadence nettement mineure, génératrice de marquage et caractéristique d'un ton incisif (Molinié, 1986 : 68).

D'allure quelque peu différente, la première phrase du paragraphe suivant amène un marquage supplémentaire. Celui-ci tient à la position frontale du circonstanciel (« Après deux goélettes anglaises ») avec segmentation appositive (« dont le pavillon rouge ondoyait sur le ciel ») et à l'inversion subséquente du sujet, dont la qualification donne lieu à un parallélisme quinquénaire avec antéposition du premier membre (« un *superbe* trois-mâts *brésilien*, *tout blanc*, *admirablement propre* et *luisant* ») :

Après deux goélettes anglaises,
X dont le pavillon rouge ondoyait sur le ciel,
venait
un *superbe* (1) trois-mâts
brésilien (2),
tout blanc (3),
admirablement propre (4) et
luisant (5).

Le contraste avec la structure immédiatement précédente tombe sous le sens : protase et apodose à égalité font du verbe la force centrifuge de cette architecture équilatérale cherchant à instaurer comme un nouvel équilibre, indispensable à la démarche solennelle du trois-mâts ; inversé et qualifié par cinq adjectifs dont les trois accusent une clarté exceptionnelle, ce dernier détonne tout aussi fortement au milieu de l'effroi que vient de produire la présentation du remorqueur.

3.3. L'incipit d'un « poème »

Cela nous entraîne dans l'ultime étape de notre lecture, qui se propose de rendre compte de l'aspect imagé et poétique qu'attribuent à l'extrait nombre de figures de rhétorique²², révélatrices de l'art qu'a Maupassant d'incorporer à l'intrigue des images paraissant autonomes pour souligner la poésie du réel (Bury, 1994 : 216). Susceptibles ou non de détourner le sens et de nécessiter du coup un recours éclairant à la sémantique, elles participent activement à l'élaboration de la littérarité et sont, à ce titre, extrêmement rentables sur le plan stylistique. Ce qui explique peut-être que même le FLE y ait été perméable, des manuels comme *Tempo 2* (Bérard *et al.*, 1997 : 208 et 232) ou *Alter Ego 4* (Dollez et Pons, 2007 : 93 et 108) ayant consacré des pages entières aux plus essentielles d'entre elles.

L'entrée en scène du remorqueur, qui recoupe l'amorce du récit, constitue l'un des deux exemples les plus frappants du texte en matière de langage figuré. De fait, sa double qualification renferme autant de figures :

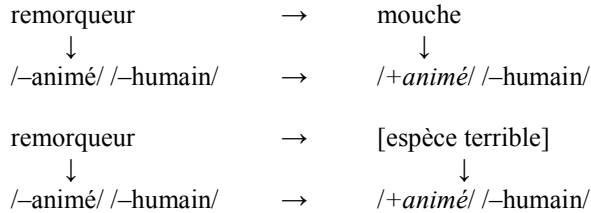
- a. Dans l'expansion adjectivale « gros comme une mouche », on relève une comparaison canonique (ou motivée), figure qui, au lieu d'engendrer une rupture quelconque au niveau du sens, se limite à établir un lien explicite entre

22. En quête d'éclaircissements sur les figures de rhétorique, on consultera avec fruit Molinié (1992).

deux termes, le comparé (*remorqueur*) et le comparant (*mouche*), au moyen d'un outil précis (*comme*) et sur la base d'un motif (trait commun aux deux entités) présent dans le co-texte (*gros*). Opérant une transposition de l'univers des inanimés dans celui des animés non humains, elle assume une fonction, non pas ornementale ou didactique, mais cognitive dans la mesure où elle devient « la voie d'accès à un monde imaginaire mis en parallèle avec le monde de la réalité » (Fromilhague et Sancier-Chateau, 1991 : 128).

- b. Dans l'expansion propositionnelle « qui râlait de peine en vomissant une fumée épaisse », on relève une métaphore, figure de l'ordre des tropes, qui se spécialisent dans une rupture sémantique consécutive à l'analogie établie entre référents, normalement distincts, de deux termes : en l'occurrence, le même comparé (*remorqueur*) se trouve être assimilé – à défaut d'outil – à un comparant apte à « râler » et à « vomir une fumée épaisse », dont il n'est pas pour autant fait mention dans le co-texte ; autrement dit, au signifié de *remorqueur* se substitue celui d'une espèce terrible, monstre ou dragon, suggéré par les sèmes des deux verbes sur lesquels porte en fait une telle métaphore, que la tradition rhétorique qualifierait d'*in absentia*, vu l'ellipse du comparant, et de filée, vu la démultiplication des vocables impliquant ce dernier.

Inutile de signaler combien l'orientation animiste, commune aux deux figures ci-dessus, est symptomatique de fantastique :



Mais elle est tout aussi génératrice d'un gros marquage, mieux contremarquage, la séquence qui l'intègre succédant immédiatement à celle qui entreprend de capter une vue de Rouen, à laquelle elle s'oppose par la tonalité et s'allie par l'aspect figuré.

C'est en effet dans la longue qualification des clochers de la cathédrale (« Ils sont innombrables, [...] s'assoupit. ») que se concrétise cette affinité plus spécifiquement rhétorique : une nouvelle métaphore filée, *in absentia* et d'orientation animiste court à travers toute la structure phrastique et s'augmente de figures de toute sorte (de construction, de diction, etc.). Ainsi dans : « jetant jusqu'à moi leur doux et lointain bourdonnement de fer, leur chant d'airain » où la force expressive de la métaphore est accrue, d'une part, par le double oxymore associant, dans une configuration symétrique, aux éléments durs et inflexibles que sont le fer et l'airain, ceux de la douceur et de la fragilité qu'évoque le murmure sourd (*bourdonnement*) transformé ultérieurement en mélodie (*chant*) :

1. leur [...] bourdonnement de fer
 ↓ ↓ ↓
 2. leur chant d'airain

bourdonnement → chant
 ≠ ≠
 fer → airain

De l'autre, par l'allitération flagrante en [R] dont l'effet de musicalité ponctue l'harmonie produite par le son des cloches. Impulsion hautement lyrique du *je* peu avant que l'effroi mêlé d'admiration ne le gagne à la vue du bâtiment brésilien. Sérénité et agitation, émerveillement et épouvante, irruption du fantastique dans un lyrisme s'inscrivant en faux contre la norme naturaliste, autant d'ingrédients qui tissent une véritable esthétique de la dissonance.

Décortiquer de la sorte les composantes du figuré afin d'en élucider le statut sémantique et d'en faire apprécier la dimension poétique, plutôt que de s'en tenir à leur repérage superficiel, ne relève pas, à notre sens, de l'impossible dans un processus de perfectionnement en français, qui se doit en principe d'exposer le sujet apprenant aux ressources langagières les plus variées, y compris les moins ordinaires.

4. En guise de conclusion

Le souci d'exhaustivité n'aurait pu être dans le propos du projet de lecture que nous nous sommes assigné. Celui-ci était au seul service de l'illustration de postes susceptibles d'être avantageusement activés au cours d'une tentative d'initiation à la stylistique d'un public avancé en FLE. D'où notre choix des axes autour desquels gravite la littérarité telle que la matérialise le morceau stylistiquement très éloquent faisant fonction d'*incipit* dans le « Horla » : précision de l'identité et de la situation spatiotemporelle du *je* à l'appui des enseignements de l'énonciation, qui sont d'ailleurs très largement mobilisés en didactique des LVE ; explicitation de la structuration textuelle parallèlement à l'étude du mouvement de la phrase, de façon que la question de l'organisation des matériaux linguistiques soit remplacée dans un cadre macro-syntaxique ; enfin, analyse des aspects figurés dans l'intention de faire prendre conscience à l'apprenant du potentiel étonnant de la langue. Que d'entrées du programme de grammaire une telle démarche ne fait-elle pas revoir à visée de consolidation et d'affinement des acquis : temps verbaux, coordination et subordination, distribution de l'adjectif, etc. Toujours est-il que ces axes, dictés par la spécificité du passage retenu, varient pour s'adapter aux impératifs et priorités d'un cours de perfectionnement friand d'approfondissements sur tous les plans, que ceux-ci mettent en jeu la réception ou la production.

C'est là justement que se fait sentir l'apport de la stylistique : le type d'étude qu'elle appelle ne favorise pas le clivage entre langue et littérature en isolant les

unités constitutives de l'une du contexte de l'autre, mais il en opère une conjugaison féconde qui invite à travailler sur la teneur verbale d'une littéarité précise ; il permet ainsi de s'affranchir d'exploitations sclérosées que la classe de langue a autrefois réservées au texte littéraire, dans lequel elle s'obstinait à ne voir qu'un inépuisable réservoir pour la fabrication d'exercices de grammaire et de vocabulaire.

Le praticien aurait donc tout intérêt à s'y essayer en faisant éventuellement l'économie du métalangage terminologique trop pointu. Du reste, il est fort probable qu'il touche à la stylistique sans forcément s'en apercevoir, les techniques et méthodes de la discipline n'étant pas totalement étrangères aux supports de la classe de FLE : depuis les fiches d'exploitation dont se font suivre les extraits littéraires intégrés dans les manuels jusqu'aux outils plus particulièrement axés sur la littérature, les questionnaires s'enrichissent parfois de bribes de stylistique²³, ce qui n'a pourtant rien à voir avec la systématisation préconisée ici. Envisageable aux niveaux appropriés, celle-ci requiert, outre l'indispensable investissement de l'enseignant, une solide formation linguistique et littéraire, qui représente l'enjeu de nos cursus actuels de lettres. N'est-ce pas là, en définitive, ce que réclamait Jakobson (1960 : 377) en taxant d'« anachronisme flagrant » tout autant le linguiste insensible à la fonction poétique de la langue que le littéraire indifférent aux problèmes de la linguistique et non familiarisé avec ses méthodes ?

Références bibliographiques

- ALBERT M.-C. et SOUCHON M., 2000, *Les Textes littéraires en classe de langue*, Paris, Hachette Livre, (F/Autoformation).
- BARAONA G., 2001, *Littérature en dialogues. Niveau intermédiaire*, 2^e éd. (2005), [Paris], CLE International.
- BÉRARD É. *et al.*, 1997, *Tempo 2. Méthode de français*, Paris, Didier.
- BIARD J. et DENIS F., 1993, *Didactique du texte littéraire. Progressions et séquences*, préf. de H. Bonnet, Paris, Nathan, (Perspectives didactiques / Série littéraire).
- BLONDEAU N. *et al.*, 2003, *Littérature progressive du français avec 600 activités. Niveau intermédiaire*, [Paris], CLE International.
- BLONDEAU N. *et al.*, 2004, *Littérature progressive du français avec 600 activités. Niveau débutant*, [Paris], CLE International.

23. Voir, à titre indicatif, Dollez et Pons (2007 : 90, 95...), Baraona (2001 : 25, 37, 89...), Blondeau *et al.* (2004 : 63, 79, 113, 125...) et surtout (2003) où les questions d'orientation explicitement stylistique foisonnent.

- BURY M., 1994, *La Poétique de Maupassant*, Paris, C.D.U. et SEDES.
- CALAS F. et CHARBONNEAU D.-R., 2000, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, Nathan/HER, (Fac./Littérature).
- COGNY P., 1970, *Le Maupassant du « Horla ». Le « Horla » suivi de « Lui ? », « Un fou ? », « Fou » et « Qui sait ? »*, prés. par L. Forestier, Paris, Minard, (Avant-siècle / Lettres modernes).
- CONSEIL DE L'EUROPE / Division des Politiques linguistiques (Strasbourg), 2001, *Un Cadre européen commun de référence pour les langues. Apprendre, enseigner, évaluer*, trad. par S. Lieutaud, Paris, Didier.
- DELOFFRE F., 1974, *Stylistique et poésie françaises*, 5^e éd. rev. et corr. [1992], Paris, C.D.U. et SEDES.
- DOBRANSKY M., 1993, *Le Fantastique. Texte étudié : « Le Horla » de Maupassant*, [Paris], Gallimard, (Les écrivains du bac).
- DOLLEZ C. et PONS S., 2007, *Alter Ego 4. Méthode de français*, Paris, Hachette.
- FROMILHAGUE C. et SANCIER-CHATEAU A., 1991, *Introduction à l'analyse stylistique*, 2^e éd. (1996), Paris, Dunod, (Lettres sup.).
- GOLDENSTEIN J.-P., 1990, *Entrées en littérature*, Paris, Hachette, (F/Autoformation).
- GOULA-MITACOU P., 1997, *Parcours interprétatifs. Le Horla de Guy de Maupassant*, Athènes, [s. é.].
- JACOBÉE-BIRIOUK S., 1999, *Étude sur Guy de Maupassant Le Horla*, Paris, Ellipses, (Résonances).
- JAKOBSON R., 1960, "Closing Statement: Linguistics and Poetics", in SEBEOK Th. A. (ed.), *Style in Language*, Massachusetts, 2nd print. (1964), The M.I.T. Press, 350-377.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 1980, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, 3^e éd. (1997), Paris, A. Colin / Masson, (U/Linguistique).
- MAINGUENEAU D., 1986, *Linguistique pour le texte littéraire*, 4^e éd. (2003) réimpr. 2007, Paris, A. Colin, (Lettres sup.).
- MAINGUENEAU D., 2008, « Stylistique, analyse du discours littéraire », in DURAND J., HABERT B. et LAKS B. (resp.), *Congrès mondial de linguistique française. Paris, 9-12 juillet 2008* [CD-ROM], Paris, Institut de linguistique française [C.N.R.S.], 1489-1493.
- MAUPASSANT G. de, 1984, *Le Horla*, éd. d'A. Fonyi, Paris, Flammarion.
- MOLINIÉ G., 1986, *Éléments de stylistique française*, 2^e éd. (1991), Paris, P.U.F., (Linguistique nouvelle).

- MOLINIÉ G., 1992, *Dictionnaire de rhétorique*, [Paris], Librairie générale française, (Le Livre de Poche).
- MOLINIÉ G., 1993, *La Stylistique*, Paris, P.U.F., (Premier Cycle).
- NATUREL M., 1995, *Pour la littérature : de l'extrait à l'œuvre*, Paris, CLE International, (Didactique des langues étrangères).
- NOÏLLE-CLAUZADE Ch., 2004, *Le Style*, Paris, Flammarion, (GF Corpus / Lettres).
- PERRIN-NAFFAKH A.-M., 1989, *Stylistique. Pratique du commentaire*, 2^e éd. rev. et corr. (1994), Paris, P.U.F., (Linguistique nouvelle).
- PEYTARD J. et MOIRAND S., 1992, *Discours et enseignement du français. Les lieux d'une rencontre*, Paris, Hachette, (F/Références).

Appendice

.....
8 mai. – Quelle journée admirable ! J'ai passé toute la matinée étendu sur l'herbe, devant ma maison, sous l'énorme platane qui la couvre, l'abrite et l'ombrage tout entière. J'aime ce pays, et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l'attachent à ce qu'on pense et à ce qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, des villages et de l'air lui-même.

J'aime ma maison où j'ai grandi. De mes fenêtres, je vois la Seine qui coule, le long de mon jardin, derrière la route, presque chez moi, la grande et large Seine, qui va de Rouen au Havre, couverte de bateaux qui passent.

À gauche, là-bas, Rouen, la vaste ville aux toits bleus, sous le peuple pointu des clochers gothiques. Ils sont innombrables, frêles ou larges, dominés par la flèche de fonte de la cathédrale, et pleins de cloches qui sonnent dans l'air bleu des belles matinées, jetant jusqu'à moi leur doux et lointain bourdonnement de fer, leur chant d'airain que la brise m'apporte, tantôt plus fort et tantôt plus affaibli, suivant qu'elle s'éveille ou s'assoupit.

Comme il faisait bon ce matin !

Vers onze heures, un long convoi de navires, traînés par un remorqueur, gros comme une mouche, et qui râlait de peine en vomissant une fumée épaisse, défila devant ma grille.

Après deux goélettes anglaises, dont le pavillon rouge ondoyait sur le ciel, venait un superbe trois-mâts brésilien, tout blanc, admirablement propre et luisant. Je le saluai, je ne sais pourquoi, tant ce navire me fit plaisir à voir.

Guy de Maupassant, « Le Horla », *Le Horla*, Paris, Ollendorff, 1887.
(In Guy de Maupassant, *Le Horla*, éd. d'A. Fonyi, Paris, Flammarion, 1984, 55-56.)

