



HAL
open science

STRUCTURE DE LA PHRASE ET ÉLABORATION DU SENS

Mohammed Benjelloun

► **To cite this version:**

Mohammed Benjelloun. STRUCTURE DE LA PHRASE ET ÉLABORATION DU SENS : LECTURE STYLISTIQUE D'UN TEXTE DU DÉLUGE DE LE CLEZIO. La Phrase littéraire, Academia-EME, pp.135-149, 2008, 978-2-87209-914-6. hal-02890431

HAL Id: hal-02890431

<https://hal.science/hal-02890431>

Submitted on 6 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**STRUCTURE DE LA PHRASE ET ÉLABORATION DU SENS
LECTURE STYLISTIQUE D'UN TEXTE
DU *DÉLUGE* DE LE CLEZIO**

Mohammed BENJELLOUN
Université Chouaïb Doukkali
Faculté des Lettres
El Jadida
Maroc

mohambenjelloun@gmail.com

Introduction

L'objet de cet article est de présenter les résultats d'une modeste réflexion sur les procédés stylistiques liés à la phrase dans un texte tirés du *Déluge* de J.M.G. Le Clézio. Il s'agira pour nous d'identifier un certain nombre de combinaisons syntaxiques et sémantiques dont il serait aisé d'observer qu'elles soulignent, mettent en relief ou suggèrent des effets le plus souvent en rapport avec un contenu thématique. En formulant de la sorte notre objectif, nous sommes conscient de la perspective stylistique adoptée en tant que procédure d'analyse destinée à montrer que l'étude formelle (mise à jour d'un système expressif) s'articule de façon dynamique à une intention de l'auteur ou, faute de mieux, à une interprétation du lecteur, c'est-à-dire à une pratique herméneutique (fabrication et/ou découverte d'une forme du sens littéraire).

Un tel positionnement peut être discutable, mais il a au moins le mérite d'éviter que la stylistique soit comprise comme une compilation savante des figures, utile à la seule reconnaissance du fait littéraire, à la reconnaissance de la littérarité d'un texte ou d'un énoncé. Nous avons donc délibérément préféré à l'étude de cas isolés de segments phrastiques, ingénieusement architecturés, une synthèse de nature à montrer comment, dans un texte présentant une certaine cohérence thématique, des effets sont tirés concouramment de la structure, du rythme ou du volume des phrases. De ce point de vue, nous cherchons à faire comprendre que l'unité du propos nous préserve contre toute spéculation théorique abstraite et oiseuse, qu'elle garantit et légitime la prise en compte du cotexte, élément fondamental, incontournable et fructueux de l'interprétation des faits de style.

[1] Le mouvement des masses d'eau était constant, infatigable.

- [2] Les lourds triangles se déplaçaient sous la peau transparente et grise qui montait, descendait, montait encore.
- [3] On voyait les étirements des bulles, les rides longiformes, la texture filante de fibres et d'embrouillements qui circulaient sur place.
- [4] Sur la surface glauque, l'atmosphère en mouvement pesait de toutes ses forces; elle forait des creux, elle élaguait des vallées ondulantes, des chaînes de montagnes et de volcans, des solfatares qui crachaient avec rage.
- [5] C'était comme une danse, animée depuis les profondeurs ombreuses où flottaient les algues et les poissons, qui déplaçait la gelée verdâtre et la balançait mollement, durement, d'un bout à l'autre.
- [6] Mêlée aux souffles criards du vent, la musique marquait le rythme de la grande gesticulation de la mer : d'abord l'inspiration profonde, quand l'eau se repliait sur elle-même, vidant les cuvettes des rochers, cascasant, gargouillant, coulant sur elle-même ; puis survenait la contre-lame qui rebondissait sur la muraille du large, essayant de défoncer, formant dans sa fuite panique une houppe bruyante où deux forces liquides s'écrasaient l'une contre l'autre ; après cela, un bref silence tandis que la mer s'immobilisait et prenait son élan ; puis survenait le mugissement doux de la force, et l'on entendait l'eau se ruer en soufflant ; une sorte de tchchchchchch qui allait en grandissant, qui râpait, qui se propulsait autour de la vague courbée ; enfin le bruit de l'expiration se répercutait, se transformait rapidement, et devenait un coup de tonnerre roulant, grave, presque inaudible tant les ondes avaient de largeur.
- [7] Un chchchbroooooom immense, un bruit tonitruant devenu matière, devenu cercle majestueux, rempart de pierre et de fumée qui s'élevait lentement vers le ciel et flottait au milieu du vent, ralentissant tout autour de lui, freinant le balancier du temps, faisant du monde, l'espace d'un instant, une demeure de géants.§
- [8] Besson, debout derrière le phare, les yeux fixés sur la mer, sentit qu'il était gagné par le rythme voisin de l'éternité.
- [9] Son esprit disparut tout entier au milieu de la danse des flots, et ce fut comme si le vent était entré en lui, soufflant à travers son corps aux fenêtres ouvertes.
- [10] Chaque coup porté par les vagues naissait en même temps au plus profond de lui-même, le durcissait, le faisait souffrir avec haine.
- [11] La violence des tonnes d'eau lourde le possédait complètement, et chaque écrasement explosait quelque part dans sa poitrine, le métamorphosait en bombe.
- [12] Quand il perçut totalement le rythme de la mer et du vent, quand il ne fut plus qu'un avec lui, posé à la fois contre les assauts des éléments et vibrant de leur même joie, comme un rocher, comme un vieux piton noir et gluant tout couvert de varechs et de parasites, il respira.
- [13] Lentement, sûrement, il respira avec eux.
- [14] Ses poumons se remplissaient du même air que la vague, prenant appui sur l'horizon gonflé, accumulant l'immense fardeau de violence et de volonté.
- [15] Sa poitrine contenait tout, se dilatait magnifiquement, presque jusqu'à se rompre, et il était plus haut et plus large qu'une montagne.
- [16] Puis elle s'arrêtait d'aspirer et les forces des éléments se tenaient un instant en équilibre.
- [17] Alors, au signal mystérieux venu de toute l'étendue maritime, au signal inconnu qu'il n'entendait même plus tant le rythme était fort et régulier, les vannes s'ouvraient et la trombe se précipitait contre l'obstacle, contre la ville, contre les armées au front de bœuf, et le coup de gong s'écartelait aux quatre coins de l'horizon, soleil du bruit dont les rayons nageaient du haut en bas de la terre, et terrifiaient tout, et couchaient sur leur face les objets futiles.§

[18]Tel un point d'intensité aveugle, le centre du fracas faisait naître une zone de silence et de calme, où, pour quelques secondes, tout était tué, anéanti.

[19]Mais la malédiction n'était jamais finie.

[20]Et le cycle de la respiration recommençait comme avant, sans fatigue, sans hâte.

[21]Besson sentit qu'il était en train d'entrer en quelque sorte dans l'éternité.

[22]C'était simple, ne pas mourir : il suffisait de respirer comme cela, selon le rythme de la mer, lentement, longuement, avec puissance.

[23]De lutter ainsi avec les flots contre la muraille de la terre, contre les hommes qui vivent vite, qui détalent, qui font battre leurs petits cœurs de musaraigne à une cadence folle.§

Ce texte dont nous proposons l'analyse décrit un moment clé dans l'évolution de la prise de conscience par le personnage principal, François Besson, de l'urgence d'une fuite au sein des éléments. La phrase y est prioritairement longue et étoffée, mais reste fluide. Sa structure est généralement assez lâche. Elle cherche surtout à communiquer une impression de lenteur paisible, évitant l'étroitesse de la subordination et la rigidité qui pourrait provenir de l'emploi de mots de liaison. On y touche comme une volonté de l'écrivain de se laisser entraîner par le rythme ondoyant de sa pensée. Le plus souvent, elle s'articule de manière à faire transparaître des compartiments de sens, s'appuyant massivement sur des participes présents, ne s'autorisant que des conjonctions sans grande puissance, suggérant ainsi que le flux ininterrompu de la pensée est en train de progressivement se diluer dans le mouvements des vagues.

1. Le volume de la phrase

D'entrée de jeu, il nous semble utile de faire observer que l'ensemble des phrases du texte présentent une certaine disproportion quant au volume. La distribution des phrases à l'intérieur du paragraphe nous amène à remarquer que les ouvertures contiennent des séquences plutôt brèves, tandis que les clôtures sont formées de séquences relativement plus longues : d'un côté, les phrases (1), (8) et (18), de l'autre, les phrases (6)/(7), (17) et (22)/(23). Les phrases de moyenne longueur viennent s'intercaler entre ces réalisations maximales.

Comme on pourrait aisément le noter, cette disproportion n'est qu'apparente, jouant surtout en faveur d'une organisation par masses de plus en plus importantes. Elle met surtout en évidence une sorte de rythme propre au paragraphe. Les phrases se succèdent de manière à simuler un certain ralentissement du mouvement qui, au fur et à mesure que l'on avance dans le paragraphe, devient plus lourd, plus encombrant. L'ensemble donne l'impression d'une cadence paisible qui se réalise en stases et en reprises régulières. Les énoncés semblent même ponctuer le texte en désignant cet effet et sens :

[1] Le mouvement des masses d'eau était *constant, infatigable*.

[8] Besson, debout derrière le phare, les yeux fixés sur la mer, sentit qu'il était gagné par *le rythme voisin de l'éternité*.

[20]Et le cycle de la respiration recommençait comme avant, *sans fatigue, sans hâte*.

Constance, lenteur, recommencement, acharnement sont des signifiés qui prennent vie au sein du paragraphe ainsi structuré.

D'une certaine manière, le volume de la phrase permet de penser à une intention de produire, ou de reproduire, un effet de balancement, de flux et de reflux des vagues. Mais il y a aussi une interprétation que l'on pourrait retenir, cette fois-ci tirée du détail, de l'examen des procédés d'amplification, c'est celle qui pourrait découler de la présence de ce qu'on pourrait identifier comme des phrases tentaculaires. Pour des raisons méthodologiques évidentes, nous présenterons ces procédés en les regroupant dans trois rubriques : syntaxe, lexique et figures. Nous chercherons surtout à montrer comment, à partir de certaines configurations élémentaires, celles que réalisent les propositions nucléaires, se développent des phrases longues, parfois de l'ordre de la période gigantesque, comme dans l'énoncé (6), par exemple.

Le rôle joué par l'adverbe en tant que procédé d'amplification et moyen de caractérisation n'est pas négligeable. L'examen minutieux du texte montre que les adverbes en *-ment* sont plus nombreux que les autres tours adverbiaux : *mollement*, *durement*, *rapidement*, *lentement*, *complètement*, *magnifiquement*, etc. Certains d'entre eux sont sujets à des répétitions : *lentement* est, par exemple, repris trois fois et, dans deux énoncés, lié au verbe *respirer* :

[13] Lentement, sûrement, il respira avec eux.

[22] C'était simple, ne pas mourir : il suffisait de respirer comme cela, selon le rythme de la mer, lentement, longuement, avec puissance.

Mais ce qui mérite surtout d'être souligné est que l'adverbe s'emploie avec des effets stylistiques très sensibles :

-- opposition

mollement / durément

-- ressemblance phonique :

longuement / lentement

-- allongement d'un membre en vue de faire attendre une proposition nucléaire (inversion) :

Lentement, sûrement, il respira avec eux.

-- abrégement de l'élément caractérisant grâce à un adjectif utilisé adverbialement :

De lutter ainsi avec les flots contre la muraille de la terre, contre les hommes qui *vivent vite*, qui détalent, qui font battre leurs petits cœurs de musaraigne à une cadence folle.

L'adverbe de manière est parfois relayé par un groupe nominal fonctionnant comme caractérisant qualitatif :

Sur la surface glauque, l'atmosphère en mouvement pesait *de toutes ses forces* ... des solfatares qui crachaient *avec rage*.

Chaque coup ... le faisait souffrir *avec haine*.

... et les forces des éléments se tenaient un instant *en équilibre*.

Et le cycle de la respiration recommençait comme avant, *sans fatigue, sans hâte*.

... il suffisait de respirer comme cela ... lentement, longuement, *avec puissance*.

... contre les hommes qui vivent vite, qui détalent, qui font battre leurs petits cœurs de musaraigne à *une cadence folle*.

Comme on le voit, dans tous ces cas, soit avec un adverbe, soit avec un équivalent adverbial, on touche une intention de ralentir, parfois de temporiser et, surtout, d'étoffer, d'ajouter des nuances, de varier les procédés de caractérisation. Mais c'est sans doute aux participes que revient principalement le rôle de l'amplification du type énumératif, voire accumulatif

En effet, un examen minutieux du texte révèle que les caractérisants qui s'appuient sur des participes, surtout les participes en *-ant*, sont assez nombreux et se rencontrent essentiellement dans les séquences longues. Ils permettent ainsi de prolonger la phrase descriptive, de créer un certain ordre à l'intérieur de la période, de soutenir un rythme et de renforcer le dispositif des ressemblances phoniques.

C'est ainsi que dans la phrase (6) une impression de vastitude naît de la répétition insistantes des verbes en *-ant* : *vidant, cascasant, gargouillant, coulant, essayant, formant, soufflant* et *grandissant*. La période se déploie de manière à suggérer un ordre où l'espace typographique situé entre la majuscule et le point est le corollaire verbal de l'espace réel. Comme en un mouvement symphonique, les membres s'emboîtent les uns dans les autres et miment un équilibre en continuelle gestation.

Cette fonction de prolongement de la phrase où le participe apporte des précisions est encore nettement visible dans cet autre exemple :

Son esprit disparut tout entier au milieu de la danse des flots, et ce fut comme si le vent était entré en lui, soufflant à travers son corps aux fenêtres ouvertes.

Au moment où l'on croit la séquence phrastique arrêtée grâce à la coordination, le participe actualise comme une sorte de rebondissement de la pensée qui lance un dernier trait descriptif après coup. C'est cette capacité de la phrase à se prolonger que renforce sans doute l'adjectif *ouvertes* placé en finale.

Dans cette autre phrase :

Ses poumons se remplissaient du même air que la vague, prenant appui sur l'horizon gonflé, accumulant l'immense fardeau de violence et de volonté.

La reprise du participe permet de réaliser un schéma binaire. Mail arrive aussi que cette combinaison soit insérée dans une suite d'appositions adverbiales¹, s'investissant d'une fonction dilatoire remarquablement réussie. On y reviendra lors de notre traitement du rythme.

Il reste à souligner que le participe présent semble destiné à condenser une assonance, parfois à mieux pointer une antithèse sémantico-phonique. C'est le cas de cette longue période formée des deux phrases (3) et (4) où les sons [a] des participes modulent et renforcent les voyelles nasales très représentées dans le paragraphe tout entier :

Mêlée aux souffles criards du *vent*, la musique marquait le rythme de la grande gesticulation de la mer : d'abord l'*inspiration* profonde, quand l'eau se repliait sur elle-même, *vidant* les cuvettes des rochers, *cascasant*, *gargouillant*, *coulant* sur elle-même ; puis survenait la *contre-lame* qui rebondissait sur la muraille du large, *essayant* de *défoncer*, *formant* dans sa fuite panique une houppe bruyante où deux forces liquides s'écrasaient l'une *contre* l'autre ; après cela, *un* bref silence tandis que la mer s'immobilisait et prenait son *élan* ; puis survenait le mugissement doux de la force, et l'*on* entendait l'eau se ruer *en* soufflant ; une sorte de tchchchchchch qui allait *en grandissant*,

¹ Voir Joëlle Gardes-Tamine

qui râpait, qui se propulsait autour de la vague courbée ; *enfin* le bruit de l'expiration se répercutait, se transformait rapidement, et devenait *un* coup de tonnerre roulant, grave, presque inaudible *tant* les ondes avaient de largeur.

Un chchchbroooooom immense, *un* bruit tonitruant devenu matière, devenu cercle majestueux, rempart de pierre et de fumée qui s'élevait lentement vers le ciel et flottait au milieu du vent, ralentissant tout autour de lui, freinant le balancier du temps, faisant du monde, l'espace d'un instant, une demeure de géants.

D'un bout à l'autre de la chaîne formée par les mots, circulent des vibrations déclenchées et soutenues par la récurrence des assonances assurées par les voyelles nasales et par les voyelles orales équivalentes [a], [O] et [e]. L'ensemble donne aussi cette impression d'être solidement cimenté par les allitérations formées par les liquides [l] et [R], puis [j] : criard, se repliait, muraille, large, s'écrasaient, se propulsait... Bien évidemment, en aval, ces récurrences peuvent s'articuler aux groupes rythmiques qui prennent appui sur la ponctuation et la syntaxe pour mieux faire entendre ce chant du liquide, cette danse très ordonnée des vagues. Nous développerons ce point plus bas.

Quand le son an des finales des participes n'est pas massivement présent, le rôle de l'assonance peut être de marquer un contraste, comme ici où se creuse l'opposition voyelles ouvertes/voyelles fermées :

Son esprit dⁱsparut tout entⁱer au milⁱeu de la dan^se des flots, et ce fut comme si le vent était entr^eé en lui, soufflant à travers son corps aux fenê^tres ouvertes.

Comme on pourrait le constater, la fonction euphonique des participes présents ne fait pas oublier leur fonction descriptives et caractérisante.

Dans ce même ordre d'idées, nous croyons pareillement utile de nous pencher sur les autres procédés de caractérisation et d'amplification de la phrase que sont les adjectifs et les relatives.

Chez Jean-Marie Gustave Le Clézio, la construction syntaxique est partiellement lâche, souple, conçue de façon à ce que les éléments reçoivent facilement et naturellement des caractérisations destinées à étirer la phrase.

Un simple décompte des formes adjectivales utilisées dans ce texte révèle que l'attribution est faiblement représentée : 7 occurrences contre 34 occurrences d'épithètes, sans prendre en considération les participes passés utilisés adjectivement.

Mettre note : « danse animée », « vague courbée », « yeux fixés », « fenêtres ouvertes » et « horizon gonflé ». Aucun cas d'apposition n'a également été identifié.

L'analyse de la construction de la phrase dans ce texte révèle un trait spécifique de l'écriture de Le Clézio : le recours à la coordination et à la juxtaposition comme modes de liaisons privilégiés.

En effet, lorsque la phrase n'est pas une simple proposition qui s'étend grâce aux caractérisants des verbes par les adverbes ou les compléments, les noms par des groupes nominaux, des adjectifs, des relatives, etc., nous avons fréquemment affaire au coordonnant commode « et » ou à la pause (la virgule, le point-virgule ou même le point). Réduite à ses constituants immédiats, cette phrase, par exemple,

Sur la surface glauque, l'atmosphère en mouvement pesait de toutes ses forces; elle forait des creux, elle élaguait des vallées ondulantes, des chaînes de montagnes et de volcans, des solfatares qui crachaient avec rage.

s'articule autour d'un sujet « l'atmosphère » et de trois verbes juxtaposés complétés par des compléments « pesait... », « forait... », « élaguait... ». Signalons, au passage, l'inattendu « ; » qui isole la première proposition des deux autres. Son emploi est visiblement stylistique. Nous pensons pouvoir l'expliquer par une intention de séparer ce qui est la description d'une posture, d'un état (durée sans interruption marquée par l'aspect continuatif de l'imparfait) de ce qui relève d'une action répétée et qui est inscrite dans l'itératif. Loin d'être fortuite, la ponctuation plus forte que la virgule semble destinée à compartimenter deux représentations différentes reposant sur des verbes. Le procédé sera utilisé de nouveau dans cette période monstrueuse formée des deux énoncés [6] et [7], comme on le verra plus loin.

Dans une étude qui commence à faire date, Bureau² compare la syntaxe de Le Clézio et celle de Proust dans *La Guerre* et dans *Combray* et conclut à cette différence fondamentale que la première s'épanouit en coordinations, tandis que la subordination est la marque de la seconde. En ce qui concerne le corpus analyse, le stylisticien révèle que

« La coordination n'est évidemment pas le seul élément caractéristique de la syntaxe de *La guerre*, mais il faut insister sur le fait que ce sont les mêmes procédures que celles qui ont été utilisées pour déterminer l'importance de ce premier caractère qui permettent de découvrir les autres traits : abondance de phrases à prédicat nominal, de phrases constituées d'un seul nom ou d'un seul syntagme nominal — ce qui est très rare par exemple chez Proust —, abondance de phrases qui se réduisent à la structure sujet + prédicat verbal sans subordonné, abondance de phrases très peu complexes (un ou deux niveaux de subordination), sans compter les énoncés asyntaxiques. »³

Il souligne enfin :

« En général, là où la phrase de Proust s'allonge, elle associe réseaux de subordination et réseaux de coordination, de façon à ce qu'il y ait équilibre entre les deux types de réseaux, alors que chez Le Clézio il y a une préférence marquée pour les phrases où les réseaux de coordination se développent aux dépens de l'autre type de réseau. »⁴

Mais nous pensons que la coordination et la juxtaposition jouent aussi un rôle fondamental dans la perception des groupement rythmiques. La décomposition des énoncés pourrait faire apparaître une prédominance des schémas binaires, aussi bien au niveau phrastique qu'au niveau des propositions. Quelques exemples suffiront à faire voir que la syntaxe, en apparence bien nonchalante, soutient une progression par masses où domine l'esprit de la symétrie :

Son esprit disparut tout entier au milieu de la danse des flots, et ce fut comme si le vent était entré en lui...

La violence des tonnes d'eau lourde le possédait complètement, et chaque écrasement explosait...

Sa poitrine contenait tout, se dilatait magnifiquement... et il était plus haut qu'une montagne

Puis elle arrêta d'aspirer et les forces des éléments se tenaient un instant en équilibre

Il s'agit, à chaque fois, d'accentuer syntaxiquement une duplicité dans l'événement : ce qui se trame au-dehors (le mouvement des vagues) et ce que le corps reçoit, intériorise et essaie de reproduire. L'ensemble des notations descriptives se résume dans

² Conrad BUREAU, *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*, Paris, PUF, 1976.

³ *Ibid.*, p. 153

⁴ *Ibid.*, p. 153.

ce va-et-vient, cette conscience qui cherche à s'accomplir en fusion. Le regard, quant à lui, s'évertue à embrasser des totalités et, par moments, se trouve dans la nécessité méthodologique d'analyser des fragments, pour mieux les ordonner, les assembler, reconstruire l'harmonie. Cette hésitation entre deux modes de présentation (dedans/dehors, analyse/synthèse), nous la retrouvons dans cette séquence savamment structurée autour du bruit prodigieux des vagues s'écrasant contre la jetée.

A bien observer la structure de tout le paragraphe, on se rend compte de la présence de deux ensembles nettement distincts : d'un côté, des phrases moyennes pour décrire le mouvement (spectacle qui s'offre à la vue), de l'autre, une longue période qui en marque l'accomplissement sonore. La première série est entamée par une sorte de phrase d'annonce qui met l'accent sur la régularité du retour du mouvement. Elle s'achève sur une comparaison suggestive qui nous fait voir l'intention du compositeur : « c'était comme une danse animée... ». Entre ces deux évocations, se trouvent les phrases qui restent : la phrase 2 et 3 pour décrire ce que l'on voit « sous la peau transparente et grise » et la phrase 4 pour évoquer ce qui est « sur la surface ». La longue période est donc naturellement attendue pour compléter la description par ce « qu'on entend ». Elle occupe à elle seule la moitié du paragraphe et éclate vers la fin en une sorte de fausse phrase.

partager les deux élans contradictoires, mais symétriques et inversés du flux et du reflux.

L'ensemble qui conduit inéluctablement à l'éclatement final se constitue de membres séparés par des points-virgules, mais reliés par des connecteurs « d'abord », « puis », « après cela », « enfin ». Il est préparé par une phrase-synthèse où l'on mesure combien est nécessaire l'harmonie entre la vision et le bruit « mêlée au souffle...la musique marquait... »

Cette géométrie de la synesthésie active donc une juxtaposition qui charpente des étapes de l'évolution de la phrase symphonique. Mais il aisé de voir que chacun des membres réalise une liaison différente :

- subordination et juxtaposition de propositions participiales : « l'inspiration profonde ... quand ... »
- relative et juxtaposition de propositions participiales dont l'une est développée en relative : « la contre-lame qui rebondissait ... »
- subordination et coordination : « un bref silence tandis que ... »
- coordination : « survenait le mugissement ... et l'on entendait ... »
- relatives juxtaposées : « une sorte de tchchchchch ... qui allait... »
- juxtaposition : « le bruit de la respiration se répercutait, se transformait ... »

Il s'agit à chaque fois de superposer les membres qui expriment un bruit et ceux qui le traduisent dans les termes d'un élan animal ou une vision : c'est-à-dire, d'un côté la série *inspiration, houppe bruyante, bref silence, mugissement, soufflant, bruit de la respiration* ; de l'autre, la série *se repliait, rebondissait, défoncer, fuite, s'immobilisait, prenait son élan, se ruer, grandissant, courbée, largeur*. La structure syntaxique parallélistique favorise et met en relief cette répartition lexicale et sémantique. On pourrait ajouter que l'accumulation des sous-groupements binaires et ternaires consolident cette impression d'équilibre et de régularité : quatre participes présents dont deux sans complément (vidant, cascasant, gargouillant, coulant), deux autres participes (essayant, formant), deux verbes conjugués à l'imparfait (s'immobilisait, prenait), trois relatives (qui allait, qui râpait, qui se propulsait), trois autres verbes (se répercutait, se transformait, devenait), trois épithètes (roulant, grave, inaudible), trois compléments attributifs (coup de tonnerre, chchbroom, bruit), trois autres compléments accrochés au dernier substantif (matière, cercle, rempart), deux autres compléments liés au dernier substantif (pierre, fumée), deux verbes (s'élevait, flottait) et, enfin, un sous-ternaire de participes présents (ralentissant, faisant, freinant).

Comme nous avons eu l'occasion de le souligner, la volonté d'élaborer une période qui soit conforme à l'expression d'un gonflement, puis d'une explosion spectaculaire des vagues. La réalisation de ces symétries syntaxiques, rythmiques et phoniques (les voyelles nasales *an*) permet à l'auteur d'ébaucher un tableau haut en couleurs et, comme en arrière-fond, fait entendre un chant grandiose. Ce que les premières phrases présentent et analysent, la période le rassemble et en fortifie le pouvoir suggestif.

Mais cette capacité de plier la phrase aux exigences d'un mouvement de la pensée qui cherche à s'élaborer, ce pouvoir de tirer de la forme ce qui rend perceptible des valeurs connotatives, nous les touchons tout au long du texte. Mais l'adaptation est

parfois nettement optimisée, faisant presque penser à cet absolu de l'adéquation du sens et du contenu. C'est ainsi qu'au cours de la lecture, et grâce au déroulement binaire dans les phrases juxtaposées et coordonnées, le texte semble préparer progressivement l'engloutissement de la conscience du personnage dans le spectacle vivant des vagues. Cet engloutissement atteint son apogée lorsque, quelques minutes plus tard, le personnage s'abandonnera dans la respiration de la mer, ouvrira sa pensée et son corps au « rythme de l'éternité ». la phrase devient alors brève, la ponctuation nombreuse et intensive.

D'un autre côté, au cours de l'analyse, nous avons remarqué que l'ordre canonique des groupes syntaxiques est majoritairement respecté. En dehors des cas où certaines notations l'exigent, nous pouvons dire que la cohésion est à l'image d'une représentation fusionnelle du langage. Cependant, il nous importe absolument de nous arrêter à quelques cas où un ordre inhabituel semble avoir été délibérément choisi. Examinons ces trois phrases :

Quand il perçut totalement le rythme de la mer et du vent, quand il ne fut plus qu'un avec lui, posé à la fois contre les assauts des éléments et vibrant de leur même joie, comme un rocher, comme un vieux piton noir et gluant tout couvert de varechs et de parasites, il respira.

Lentement, sûrement, il respira avec eux.

Alors, au signal mystérieux venu de toute l'étendue maritime, au signal inconnu qu'il n'entendait même plus tant le rythme était fort et régulier, les vannes s'ouvraient ...

Il est possible de remarquer qu'une fonction dilatoire du volume de la phrase et de la structure syntaxique qui sous-tend le rythme est à l'œuvre dans les trois phrases, mais de façon nettement plus discrète dans les deux dernières : une accumulation de détails au niveau des subordonnées ou des compléments circonstanciels de nature à faire reculer le noyau. Mais le cas de la première combinaison est plus intéressant. La structure syntaxique laisse apparaître un déséquilibre flagrant entre la principale, réduite à son expression la plus simple (un pronom sujet et un verbe) et les deux subordonnées circonstancielles juxtaposées, amplifiées par les participes, les groupes compléments, les épithètes et les comparaisons. La disproportion numérique joue en faveur d'une distorsion rythmique : une apodose (la partir montante de la phrase) gigantesque reliée à une protase brève. Tout se passe comme si la phrase s'allongeait, entassait les détails, prolongeait la description en vue de retarder le fait principal, de faire attendre, comme une délivrance, le moment où il sera possible de placer la conclusion. Cressot parlerait dans ce cas, d'une « phrase en escalier », mais nous pensons plus adéquat de l'appeler « phrase à retardement ». Il est clair que nous avons ici affaire à une scansion qui pourrait imiter un sorte de processus d'apnée : rétention prolongée et difficile de la respiration, puis relâchement subit dans l'expiration.

Au terme de cette modeste réflexion sur quelques procédés stylistiques de la phrase dans ce texte, nous jugeons utile de souligner que Jean-Marie Gustave Le Clézio développe ici une écriture qui se sert de l'amplification dans une perspective descriptive et qui ambitionne de s'adapter à un contenu plus ou moins complexe. Que ce soit au niveau de la succession des phrases courtes, ou bien au niveau de la phrase aux ramifications nombreuses, aux énumérations massives et progressant en martèlement, le lecteur ressent incessamment des symétries que convoque l'idée de balancement. L'impression du rendu conforme à cette sorte d'exploration subjective du réel dont se

proclame l'auteur et qui, souvent, se décrit comme hallucination, fantasme, extase ...naît et s'élabore dans un style métaphorique⁵. Les combinaisons télescopiques, les structures à emboîtement, l'accumulation, les parallélismes, les prouesses du rythme sont les éléments d'une technique de composition qui cherche à mettre en relief la thématique du mouvement. C'est donc, pouvons-nous dire, l'idée qui configure sa phrase, la modèle, la cisèle, en fait un analogon d'un événement de conscience. Cherchant à dégager des sensations de présence étouffante du monde, à suggérer une mouvance permanente de la matière, de l'élémentaire, l'écriture se fait chorégraphie qui entraîne les phrases dans une sorte de danse autour du sens, une danse qui finit par se transformer en transe.

LECTURES CONSEILLEES

- B. BUFFARD-MORET, *Introduction à la stylistique*, Paris, Nathan, 2000.
- K. COGARD, *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, 2001.
- M. CRESSOT et L. JAMES, *Le Style est ses techniques*, Paris, PUF, 1983.
- J.-L. DE BOISSIEU et A.-M. GARAGNON, *Commentaires stylistiques*, Paris, SEDES. 1997.
- C. FROMILHAGUE et A. SANCIER, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas. 1991.
- C. FROMILHAGUE et A. SANCIER, *Analyses stylistiques*, Paris, Nathan, 2000.
- J. GARDES-TAMINE, *La Stylistique*, Paris, Colin, 1992.
- J. GARDES-TAMINE et M.-Cl. HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Colin, 1996.
- J. GARDES-TAMINE et M.-A. PELLIZZA, *La Construction du texte. De la grammaire au style*, Paris, Colin, 1998.
- A. HERSCHBERG-PIERROT, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin. 1993.
- A.-M. PERRIN-NAFFAKH, *Stylistique : pratique du commentaire*, Paris, PUF. 1989.
- L. SPITZER, *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970.

⁵ Voir Mohammed Benjelloun, *La métaphore dans l'oeuvre romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clézio : étude stylistique*, Thèse de Doctorat d'Etat, Faculté des Lettres, El Jadida, Maroc, 1999, sous la direction de Joëlle Gardes-Tamine...