

Philippe Caron
Université de Poitiers, France
Yvonne Cansigno
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México



Reçu le 14/05/2012- Accepté le 20/09/2012

Résumé : Cet article se donne pour but de présenter de façon assez cursive ce qu'on peut appeler l'approche stylistique des textes littéraires et d'en faire une application à un bref récit narratif de Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Pawana*, publié en 1992. Nous allons essayer en outre de répondre à la question suivante: qu'apporte l'approche stylistique du texte littéraire au dévoilement de la richesse des lectures plurielles d'un texte?

Mots-clés : approche stylistique, texte littéraire

¿Qué es lo que un enfoque estilístico puede permitirnos?

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo presentar de manera muy general lo que puede llamarse un enfoque estilístico a textos literarios y realizar una aplicación a un breve relato narrativo de Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Pawana*, publicado en 1992. También vamos a tratar de responder, a la siguiente pregunta: ¿Qué aporta el enfoque estilístico de textos literarios al mostrar la riqueza de lecturas plurales de un texto?

Palabras clave: enfoque estilístico, texto literario

What can a stylistic approach provide for us?

Abstract: This article's goal is to present an overview on what is referred to as a stylistic approach to literary texts and apply it to a short narrative by Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Pawana*, published in 1992. We will also try to answer the following question: what does the stylistic approach to literary texts contribute as it reveals the richness of plural readings of a text?

Key words: stylistic approach, literary text

Introduction

Quel est l'intérêt de proposer une analyse stylistique à un texte littéraire et, de quelle façon cette analyse peut-elle contribuer à reconstruire le langage et enrichir la réflexion et la critique ? En effet, la stylistique nous conduit à une manipulation langagière qui exige un décryptage du message dont la formulation se trouve décalée au regard de l'expression directe (Fontainier, 1977 : 361).

1. L'approche stylistique, histoire et situation actuelle

Dans le paysage des sciences du langage en France, la discipline stylistique apparaît dans une position à la fois fertile et parfois floue dans ses limites. À cheval sur le territoire linguistique (dont elle exploite l'outillage) et la littérature, elle donne lieu à des familles de pratiques assez variées. La terminologie dans ce domaine de l'analyse de discours est au reste floue et cela ne facilite pas la tâche. Toutefois, pour s'entendre sur un jargon commun dans cet article, nous réserverons le mot stylistique à ce type particulier d'analyse de discours qui se penche vers des textes placés, sur un continuum, à l'extrémité d'un éventail où se côtoient les textes principalement fictionnels dans les genres poétiques, théâtraux et narratifs. Cette spécificité de l'approche réside dans le postulat que la mise en œuvre des ressources du langage dans ce qu'on appelle le texte littéraire est subordonnée, à des exigences spécifiques parce qu'on ne traverse pas du tout les signes d'un texte littéraire de la même façon qu'on lit un livre d'Histoire, qu'on parcourt un manuel de mathématiques ou de statistiques ou le mode d'emploi d'une tondeuse à gazon.

1.1. Préambule

C'est au début du vingtième siècle que le mot « stylistique » commence à apparaître dans le vocabulaire des sciences du langage en France, et dans une acception qui est disjointe du sens de l'anglais « *stylistic / stylistics* ». L'auteur en est Charles Bally et l'on peut sans doute lui accorder la paternité intellectuelle de cette néologie dans le jargon terminologique des sciences du langage¹. Il distingue toutefois deux territoires disjoints : la *stylistique linguistique*, qui étudie les ressources expressives du langage partagé par les individus dans la spontanéité de la vie courante, et l'*étude littéraire du style* qui s'intéresse au texte littéraire. Il postule qu'il existe un *fossé infranchissable* entre ces deux secteurs. En cela il se trompe, ce n'est pas que fondamentalement les moyens linguistiques mis en œuvre à ces deux niveaux soient différents dans leur essence, c'est qu'ils sont orientés vers d'autres fins. Tout en reconnaissant qu'on pourrait à la rigueur utiliser le même mot pour ces deux types d'investigation, nous pensons qu'il vaut mieux les distinguer par un terme disciplinaire différent et nous réservons donc le terme de stylistique dans cet article au second type d'investigation.

1.2. Préhistoire de la pratique stylistique

Les linéaments de cette discipline se laissent voir beaucoup plus tôt, très précisément lorsque le discours sur le style sort, vers la fin du XVIIIe siècle en France, d'une vision exclusivement normative et rhétorique, c'est-à-dire orientée vers l'apprentissage du bien-dire (quel est le style qui convient dans telle situation de communication ou tel genre?) pour devenir le vecteur conceptuel d'une approche analytique et quasi étiologique des « causes » du style d'un auteur. Cette mue du discours sur le style est absolument évidente lorsqu'on compare le premier article « style » de Denis de Jaucourt dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert et l'additif qu'y adjoint Marmontel dans l'*Encyclopédie méthodique* éditée chez Panckoucke. C'est là, dans cet

entre-deux, que le contexte favorable à l'éclosion ultérieure se laisse tout doucement apercevoir. En effet, Denis de Jaucourt enseigne essentiellement une taxinomie des types de style : depuis la tripartition héritée de la rhétorique latine, *le simple, le moyen et le sublime*, il procède à une sorte de mise à jour qui passe alors en revue d'autres oppositions : prose/poésie puis, à l'intérieur de cette dichotomie, il se penche sur les caractéristiques normatives du style dramatique (comédie/tragédie), du style lyrique, du style bucolique, de l'apologue ; ensuite, pour la prose il passe rapidement sur l'opposition entre style coupé et style périodique pour s'étendre davantage sur le style historique et le style épistolaire. Enfin, il passe en revue quelques défauts saillants comme d'être « obscur, affecté, ampoulé, froid, ou toujours uniforme ». Dans l'ensemble de ce développement, on sent qu'il s'agit de prescrire des manières d'écrire. Tout autre est l'esprit de l'article de complément ajouté par Marmontel dont voici les premières lignes :

STYLE, Belles-Lettres. C'est, dans la langue écrite, le caractère de la diction ; et ce caractère est modifié par le génie de la langue, par les qualités de l'esprit et de l'âme de l'écrivain, par le genre dans lequel il s'exerce, par le sujet qu'il traite, par les mœurs ou la situation du personnage qu'il fait parler ou de celui qu'il revêt lui-même, enfin par la nature des choses qu'il exprime (Volume 15).

Suit un développement lumineux qui montre à la fois ce que doit un écrivain au génie national (c'est-à-dire au réservoir de l'existant dans lequel il puise) sur lequel Marmontel se penche en détail pour en faire comprendre la richesse et les limites, le tribut que l'écrivain paye à la régulation du genre dans lequel il écrit. Mais par ailleurs il montre comment de ces existants l'écrivain s'empare et lui communique quelque chose qui vient de lui.

Le caractère de l'écrivain se communique aussi à ses écrits : ses pensées en sont imbues, son expression en est teinte ; et l'énergie ou la faiblesse, la hardiesse ou la timidité, la lenteur ou la véhémence du Style, dépendent plus des qualités de l'âme que des facultés de l'esprit.

On voit donc ici les premiers soubresauts d'une pensée analytique et causale qui cherche les déterminants d'un style d'auteur dans la diversité de ses causes.

Dans les bornes de cet article, une étude complète d'histoire et d'épistémologie de la discipline n'a pas sa place car à elle seule elle requerrait une notice complète. Néanmoins, il était nécessaire de fixer au moins quelques points de repère chronologiques qui fixent cet ensemble de pratiques commentatives dans un horizon historique précis². De ce point de vue, il est sans doute nécessaire d'ajouter que la mutation que l'on sent s'effectuer dans l'*Encyclopédie*, au XVIII^e siècle, se dessine à la faveur de cette longue mutation qui va peu à peu soumettre le texte littéraire à des méthodes « positives », pour ne pas dire « positivistes », héritées des sciences de la nature. Madame de Staël, dans son *De la littérature* (1800), représente sans doute une deuxième balise. Elle se fait écho (sans le formuler de façon claire au reste) à ce vaste mouvement épistémologique de conversion aux vertus de l'approche expérimentale dans les sciences de la nature, à partir de laquelle, plusieurs décennies après, la

stylistique, comme les autres sciences humaines qui s'individualisent, se distinguent et s'inventent, se cherchera des modèles, une problématique et un type d'enquête.

Cette brève entrée en matière historique faite, c'est de l'état actuel de la discipline et de ses fruits que nous allons parler. À partir de maintenant, nous procéderons de façon beaucoup plus synthétique et programmatique car cet article effectue aussi des choix méthodologiques au sein d'une discipline qui se caractérise par des approches foisonnantes. En effet, si l'on peut dire que le dénominateur commun des approches stylistiques du texte littéraire est l'attention fine à la « facture » du texte, depuis les grandes déterminations énonciatives et typographiques jusqu'au détail de la mise en forme syntaxique et lexicale, deux familles d'approches, grossièrement, coexistent : elles se caractérisent par la physionomie intellectuelle et le bagage disciplinaire de ceux qui la pratiquent. D'un côté, celle de ceux qui sont essentiellement par leur bagage intellectuel des « littéraires » et qui viennent à partir de cet horizon à des pratiques d'observation plus formelles³ de l'organisation textuelle. De l'autre, celle des linguistes de formation qui, au cours de leur parcours intellectuel, croisent le texte littéraire et vont s'y appesantir pour des raisons diverses. L'un des signataires de cet article fait plutôt partie de la seconde catégorie et il est indéniable que la vision ici défendue de la stylistique en sera marquée. Au moins le lecteur en est-il ici averti par avance.

1.3. De quelques postulats forts

La pratique stylistique repose sur quelques grands principes souvent peu explicités mais qui informent le travail des commentateurs :

- il y a un intérêt à scruter de près l'ensemble des choix qu'un texte littéraire effectue aux différents niveaux de son organisation,
- il y a un intérêt à décrire ces choix en se référant à l'outillage le mieux mis à jour des sciences du langage,
- dans un texte littéraire donné, c'est une hypothèse de travail intéressante de postuler qu'à ces différents niveaux d'organisation, ces choix pourraient bien présenter une certaine convergence,
- dans un texte littéraire donné, il est intéressant de faire l'hypothèse que cet ensemble de choix présente une certaine intelligibilité, originalité que le stylisticien doit s'efforcer de formuler en rapport avec le projet général de l'œuvre, en rapport avec les esthétiques en présence.

1.4. Éclaircissements terminologiques et théoriques complémentaires

C'est autour de la polysémie du mot « langue » que réside une équivoque que nous allons lever afin de faire mieux apparaître ce que la stylistique fait dans le « concert » des disciplines linguistiques.

- Le premier sens du mot langue est fort abstrait : on peut dire que c'est la combinatoire complexe de règles que pendant l'enfance nous découvrons par nos erreurs et nos réussites puis que nous intériorisons au cours de notre

apprentissage. Cette combinatoire nous permet ensuite de générer une infinité de pratiques langagières toutes différentes les unes des autres.

- Le deuxième sens est déjà plus concret : cette combinatoire, elle a déjà produit depuis des siècles des produits langagiers « tout faits » que nous apprenons avec les règles dont nous venons de parler. Ce sont les « préconstruits », par exemple les différentes constructions d'un verbe, le mot qui permet de nommer tel référent du monde, etc. Tout cela nous est déjà donné, nous n'avons pas à le générer nous-mêmes à l'occasion de chaque acte de parole.

- Le troisième sens, que nous activons souvent lorsque nous disons que telle façon de parler n'est pas « française », c'est le maillage des normes qui effectuent dans les préconstruits dont nous venons de parler des tris. Tel mot est bon pour la conversation, pour l'écrit formel, tel autre ne s'emploie qu'en poésie, mais pas en prose. *Malgré que* s'emploie mais le « bon usage » ne le recommande pas dans les pratiques de prestige.

- Enfin, le quatrième sens est celui que nous manions lorsque nous parlons de la *langue d'Octavio Paz, de Marcel Proust*. Il s'agit alors des choix qu'effectue un écrivain en jouant toutes les déterminations dont nous venons de parler ci-dessus. Il va en effet se plier ou au contraire contourner certaines normes, faire marcher la combinatoire pour créer d'autres produits langagiers que les préconstruits sociaux ou au contraire se cantonner dans l'existant.

Au fond, la stylistique s'emploie à décrire le niveau 4 dont nous venons de parler, en explicitant les partis que prend l'écrivain face aux déterminations que représentent les niveaux 1, 2 et 3. Il est rare qu'il enfonce vraiment la combinatoire profonde, car il risque alors de vaticiner sans être compris. Il vivrait emmuré dans une pratique autiste de la langue. En revanche, il va jouer ou se jouer des niveaux 2 et 3 en fonction d'un projet qui obéit le plus souvent à une pulsion très profonde et, souvent, peu consciente. Cet aspect psychanalytique, on le comprendra aisément, pourrait être passionnant, mais ce n'est pas du tout le ressort du stylisticien. Il décrit, il ne met pas l'écrivain sur le divan.

Nous allons passer à présent à une application exploratoire, trop cursive et trop générale à nos yeux, mais dont la fonction est essentiellement de donner à voir grossièrement une aire de recherche et son intérêt. Le lecteur jugera lui-même s'il la juge originale ou non, et jusqu'à quel point elle peut interagir heureusement dans le travail herméneutique. Cette petite application, disons d'emblée qu'elle se limite à une seule œuvre de Le Clézio, ce qui fragilise sa valeur car à l'usage il n'est de solide stylistique que sur un nombre assez conséquent d'œuvres du même auteur si l'on veut atteindre une certaine généralité observationnelle, c'est-à-dire ce qu'on peut appeler en français la « manière » d'un écrivain, ou en d'autres termes l'éventail de ses choix préférentiels.

Comme on le verra au reste, la stylistique examine *tous* les choix de l'auteur, et pas seulement ceux que l'on juge singuliers, étranges, saillants par leur originalité. Le style pour le stylisticien, ce sont les grands déterminants de la fabrique du texte, pas les seuls traits « exotiques » de sa manière.

Il est de coutume de distinguer les traits macro-textuels et les traits micro-textuels du style de l'auteur. Cette opposition marche assez bien et, faute de place et de temps, nous nous pencherons ici surtout sur les premiers.

2. Une application cursive à *Pawana*

L'ouvrage de *Pawana* (qui signifie baleine en langue *nattick indienne*), édité en 1992, fait partie de ses ouvrages de période mexicaine et reprend le thème du sacré à travers le mythe de la baleine grise qui voyage sur les côtes du Mexique. L'écrivain nous parle d'un fait réel et cruel : l'extermination des baleines grises dans le Golfe du Mexique où John de Nantucket, un marin, et Charles Melville Scammon, le baleinier légendaire, capitaine du bateau Léonor, se racontent leurs souvenirs et partagent leur mémoire d'hommes de la mer.

2.1. Énonciation

On appelle énonciation en linguistique l'ensemble des traces que laisse dans le texte l'acte même de langage dont il est le produit. Notamment les marqueurs dits déictiques qui ne s'élucident qu'en relation avec l'acte de langage lui-même. Les pronoms personnels de première et deuxième personnes, des adverbes de lieu comme *ici* ou *là-bas* ou de temps comme *demain* ou *cet après-midi* ne prennent en effet sens qu'en référence à l'acte de langage précis dans lequel le message a été émis.

Dans un ouvrage de fiction, évidemment, le texte simule des actes de langage, il s'agit d'un jeu, d'un simulacre. Dans cette rubrique nous allons étudier comment le texte s'énonce, autrement dit, quelles instances énonciatives sont créées.

Dans *Pawana*, on observera tout d'abord qu'il n'y a pas, dans l'édition Gallimard actuelle, le moindre paratexte⁴ susceptible de ménager un acheminement vers le texte. Nous débarquons donc directement dans le corps de l'œuvre avec le seul viatique du titre. Aucune indication de genre ne figure en sous-titre. C'est donc sans « contrat de lecture »⁵ que nous nous aventurons. Mais la connaissance plus ou moins nette que nous avons de J.M.G. Le Clézio comme auteur de fiction, nous fait normalement adopter à l'égard d'une de ses œuvres un contrat par défaut qu'on peut dire fictionnel.

Ce qui frappe ensuite, c'est l'absence de toute énonciation-cadre qui serait de nature à construire un premier cadre référentiel, même vague. C'est donc pour la deuxième fois que l'auteur nous prive de provision de route. En effet l'examen macro-textuel nous montre, dans ce très bref récit, un montage à deux voix. Sans autre indication, l'auteur jette en effet en tête de son texte et par quatre fois, l'attaque suivante en italique et comme en sous-titre : *John, de Nantucket* (p. 7), *Charles Melville Scammon* (p. 24), *John, de Nantucket* (p. 40), *Charles Melville Scammon* (p. 49).

Deux anthroponymes donc. Un prénom d'une part, suivi d'une indication de provenance géographique⁶. Un anthroponyme complet d'autre part,

constitué d'un prénom et de deux noms présumés de famille. Ce n'est que par l'encyclopédie, le monde raconté, que l'on peut apprendre l'existence d'un individu réel derrière cette mention liminaire. La différence dans le traitement de l'identité de la voix n'est certainement pas un hasard. Quant aux deux-points, ils suggèrent de façon laconique l'ouverture d'un discours rapporté que l'on va ainsi attribuer, mettre dans la voix des instances de discours ouvertes par ces sous-titres. À ce stade, constatons avec quelle économie de moyens, pour ne pas dire avec quel laconisme, l'auteur nous invite à entrer avec lui en propos.

À partir de là, deux discours vont s'énoncer en « je », deux discours dont le ton (pour employer un mot fort vague) se révélera fort différent. Et ce n'est que graduellement, dans une forme de retardement, qu'une construction référentielle pourra s'effectuer.

Ce dispositif n'offre pas, sur le plan formel, de réelle originalité. Il est courant dans la littérature de fiction qu'un texte offre ainsi au lecteur une double vision. Ce n'est donc pas à ce niveau qu'il y a innovation mais la stylistique ne se penche pas seulement sur ce qu'il y a de singulier dans le montage d'une œuvre, elle s'emploie à décrire les formes, au départ sans jugement ni préférence pour le singulier.

Essayons maintenant de chercher d'autres déterminants spécifiques à chaque voix. Commençons par la voix « *John* ». Dans ses fragments narratifs, il n'est pas simple au départ de s'orienter.

2.2. La temporalité créée par la voix « *John* »

L'attaque nous laisse perplexe : « *C'était au commencement, tout à fait au commencement, quand il n'y avait personne sur la mer, rien d'autre que les oiseaux et la lumière du soleil, l'horizon sans fin. Depuis mon enfance j'ai rêvé d'aller là, dans cet endroit où tout commençait, où tout finissait* » (p. 7).

Mélange étrange d'une attaque de conte qui placerait l'action dans un monde lointain, antédiluvien presque, et d'enracinement dans une biographie. Deux amorces de localisation dans le temps et l'espace nous frustrant en effet dans notre soif d'entamer la construction d'un référent. Nous sommes invités à placer les événements dans une temporalité qui débute aux premiers âges du monde, pratiquement avant l'homme si l'on veut bien comprendre ainsi la mention « *quand il n'y avait personne sur la mer* ». Encore est-ce plutôt rétrospectivement que cette lecture apparaîtra, dans les lectures plurielles du texte, une des lectures nostalgiques d'un passé irrémédiablement perdu. Puis, il s'agit d'aller « là » et de nouveau nous sommes face à un adverbe qui, accompagnant un verbe de mouvement, sera lu comme une indication spatiale, mais flottante puisqu'il est impossible d'en faire une lecture ni anaphorique (il n'y a aucun segment antérieur susceptible de servir d'antécédent) ni situationnelle (nous n'avons encore rien à notre disposition dans notre compétence préalable pour y renvoyer l'adverbe « là »).

Cette amorce se révélera, à l'usage, caractéristique de la temporalité de la voix John, à savoir qu'elle n'offre aucun repère temporel absolu, tout au plus une indication temporelle qui nécessite une opération complexe d'inférence, le *commencement d'un nouveau siècle*. Pour le reste, il nous faut nous plier à son régime narratif qui va peu à peu créer des temporalités *les unes aux autres* mais imprécises dans leur contour chronologique strict.

- Le présent de la narration coïncide avec un narrateur âgé qui déclare que « *maintenant... tout a disparu* » (p. 8), « *Et maintenant c'est moi qui suis vieux, comme le vieux Nattick, au commencement d'un nouveau siècle* » (p. 14).

- une période de l'enfance du narrateur, au lieu dit Nantucket, émerge très vite comme la deuxième temporalité. Ce lieu de l'enfance géographiquement ancré dans un monde réel, le narrateur dit n'y être jamais retourné depuis.

Si l'on tient compte de la première temporalité vaguement mise en place par le « *commencement* », c'est donc déjà trois temporalités qui sont mises en place. Apparaissent ensuite deux autres temporalités.

- Au cours de l'enfance, le narrateur fait la connaissance d'un autre John, John Nattick, le vieil indien pêcheur de baleine, qui lui raconte l'époque où lui et ses compagnons étaient les seuls pêcheurs de baleines sur l'île de Nantucket : « *En ce temps-là* », précisé par « *où les indiens étaient seuls sur l'île* », « *Ils pêchaient sur barque avec des harpons* » (p. 12).

- À partir du présent narratif, dans la baie d'Ensenada où le narrateur dit s'être retiré, il est possible de construire une autre temporalité, celle où, jeune homme, il découvre là l'exploitation qu'on peut encore dire artisanale de la pêche à la baleine. Cette époque n'est plus présente dans le paysage qu'à l'état de traces, de ruines, d'indices. C'est celle de la pêche à la voile, et le lieu est déjà une « *ville* » de boucaniers, un centre où coexistent autour de la pêche les nationalités les plus variées. Et c'est dans cette temporalité et dans ce lieu qu'incidemment et sans mise en relief particulière, est introduite la figure féminine: « *Je me souviens d'Araceli* ». L'épisode dont elle est la pièce centrale dure à peu près autant que celui qui, plus tard, dans la voix Charles, occupera le cœur narratif de son propos.

Le propre de cette voix narrative, c'est qu'elle tourne, passe de l'une à l'autre de ces temporalités mais ne les ordonne pas dans la linéarité de son discours. Elles sont tour à tour évoquées et vaguement situées relativement les unes aux autres par des adverbes et des indications temporelles relatives offertes par l'emploi contrastif des temps verbaux. À plusieurs reprises, par exemple, cette voix redit que tout est fini aujourd'hui avec ce pronom indéfini « *tout* » dont l'élucidation est au départ fort difficile puisqu'il n'a pas été question encore de l'événement cardinal qui fera l'un des deux foyers dramatiques de l'œuvre. On va et vient du présent aux différents passés de façon apparemment désordonnée. À ce stade, il est encore difficile d'assigner une *valeur* à ce choix que fait la voix John mais il faut la garder en mémoire car la stylistique repose en partie sur la recherche de convergences entre plusieurs niveaux de l'observation.

Par ailleurs, cette voix offre certains traits « oralisants », c'est-à-dire qu'ils suggèrent (de façon stylisée et légère) une parole orale :

- reprises présomptives du genre de celle-ci : « *C'est ce qu'ils disaient* » (p.8), « *C'est là que j'ai marché* » (p.9),
- juxtaposition de notations accumulées sans verbe,
- répétition de contenus similaires, rare à l'écrit, fréquente à l'oral où le ressassement est accepté,
- interrogation simulant une sorte d'interaction : « *Est-ce que le bruit de ce rêve existe encore ?* » (p. 8), « *Peut-être que je suis né moi aussi... ?* » (p. 10).

Parataxe, là où l'écrit serait hypotaxique⁷ : « *Je me souviens, quand j'avais dix ans, avec les garçons de Nantucket, nous avons emprunté la barque du vieux Nattick* » (p. 11), contre *Je me souviens que, quand [...], nous avons emprunté la barque*. On appelle parataxe la juxtaposition de propositions, le plus souvent sans lien, séparées le plus souvent par des ponctuations légères, alors que l'écrit lui préférerait une subordination qui flèche mieux la relation logique qui existe entre elles :

- la division en phrases graphiques simule les pauses du parler, les moments d'absence brève,
- propositions incidentes (*je m'en souviens*, pp. 8 et 11), qui ponctuent souvent l'oral, moins souvent l'écrit,
- dislocations syntaxiques et abondance de tournures clivées qui, multipliées en français, connotent légèrement l'oral : « *Mon plus lointain souvenir, à Nantucket, c'était l'odeur du sang... c'est là que j'ai marché [...] Mon oncle Samuel travaillait à la découpe. C'est lui qui m'a montré la première fois la tête des géants* » (p. 9). « *Tout cela, je l'ai appris sur les quais de Nantucket ... Maintenant, après tant d'années, ce sont ces souvenirs qui reviennent ici, à Punta Bunda. [...] La première fois que je l'ai vue, c'était au bord de la rivière* » (p. 17). « *C'étaient les rires des filles que j'avais entendus* » (p.18).
- enchaînement par association d'idée autour d'un mot-charnière : « *J'imaginai alors le corps du géant sondant vers les profondeurs, et le jet de sang qui rougissait la mer. C'est ce sang que je vois, maintenant, sans cesse, ici, sur cette mer si bleue de l'Ensenada* » (p.14).
- le thème de la mort est suggéré : « *La mort est venue des hommes. C'est elle peut-être qu'Araceli fuyait...* » (p. 18).
- enchaînement sans lien apparent : « *L'hiver, l'océan est lisse comme un métal. J'avais dix-huit ans quand j'ai embarqué sur le Léonore* » (p. 15).
- les conclusions sur un mode un peu sentencieux : « *La vie est partie dans les fumées* » (p. 9).
- rares vulgarismes : « *les putes* » (p. 20).

Le lecteur croit donc entendre là l'écho d'une sorte de récit conversationnel mais qui, notons-le, n'est pas adressé. Aucun énonciataire marqué dans le texte ne vient accréditer la fiction d'une confidence faite à autrui. De ce point de vue, la veine narrative reste imprécise. D'autant que par ailleurs d'autres clichés de la parole orale sont absents, par exemple l'indéfini « on » à la place du « nous ».

Concluons donc cette recherche sur un constat de parole intrigant : la voix narrative joue un peu l'oral mais sans aller jusqu'au bout de l'illusion conversationnelle. Par ailleurs, elle narre d'une façon tournante, défiant les attentes d'une chronologie claire et d'une exposition linéaire qui suivrait la succession des événements.

2.3. La temporalité créée par la voix « Charles »

Cette voix attaque, elle, le premier fragment d'une façon qui connote le document écrit et qui est quasi formulaire : « *Moi, Charles Melville Scammon, en cette année 1911 approchant de mon terme...* » (p. 24).

L'amorce en effet décline d'emblée l'identité civile complète du locuteur, la date de l'acte de parole et, dans un geste euphémistique (parler de sa propre mort en parlant de « terme ») semble annoncer une sorte de testament. Mais le terme « *je me souviens* » déplace tout de suite l'horizon d'attente vers une sorte de mémoire plutôt que de testament. À partir de là, l'anamnèse passe par une toute autre stratégie que pour la voix John. D'abord, les indications temporelles absolues et relatives abondent :

« *Premier janvier de l'année 1856* » (p. 25).

« *À l'aube, le dimanche* » (p. 21).

« *Le 9 janvier, au large du Vizcaino* » (p. 29).

« *Cela faisait plus d'une semaine que le Léonore avait quitté les parages de Punta Bunda* » (p. 30).

« *La nuit commençait à tomber* » (p. 32).

« *Plus tard, la lune s'est levée* » (p. 34).

« *Le 10 janvier, vers 6 heures, nous entrâmes dans les eaux de la lagune* » (p. 36).

Celles-ci sont ordonnées selon la linéarité chronologique. Le texte évolue donc sous la forme particulière de mémoire qu'on appelle « relation de voyage » qui utilise préférentiellement comme temps du passé non sécant le passé simple du passé forclus, là où la voix John privilégiait le passé composé pour narrer sa rencontre avec Araceli. On verra que ce n'est pas un hasard que l'un choisisse un présent accompli pour l'amour perdu et l'autre un passé simple pour évoquer un voyage dont il regrette les conséquences néfastes.

Le lexique de Charles est beaucoup plus conventionnel : il parle d'*individus* pour les baleines, de *prises*, de *parages*. Le texte abonde par endroits en désignations précises, anthroponymes et toponymes : *M. Roys*, *l'île des Cèdres*, *l'Amirauté*.

Les items informationnels trahissent le regard professionnel : « à la lunette », « *la sonde indiquait la présence des hauts-fonds* », « *quelques encablures* » mais aussi l'homme habitué à observer, sentir, deviner (« *le bruit de forge de leur souffle* », « *l'odeur âcre de leur haleine* », « *ce souffle rauque que je connaissais bien* »).

Par ailleurs, l'enchaînement des causalités qui président à la décision du chef est clairement formulé : « *Pour toutes ces raisons, et tenant compte de*

l'impatience qui grandissait dans l'équipage, je décidai de virer et de retourner en arrière ». De même et à l'inverse, il commente : « *Je ne sais comment nous nous arrachâmes à cette contemplation* » (p. 37).

On observera la même précision dans la relation de la première prise : le jet du premier harpon, les mouvements de la baleine, le fil qui se dévide et brûle le bois de la chaloupe, l'endroit précis du deuxième tir (le cœur de l'animal). À ce moment, les indications relatives de temps abondent ainsi que la couleur du sang (d'un rouge très clair indiquant qu'une artère est touchée). La conclusion reste absolument factuelle : « *et nous retournâmes au campement des boucaniers* » (p. 40).

En effet, la voix de « *Charles* », quasiment formulaire au départ (on retrouvera un écho de ce style formulaire dans le fragment 4), évolue donc dans un style assez conventionnel de journal de voyage rétrospectif, avec son passé simple, ses indications spatiales, temporelles et factuelles qui offrent au destinataire une sorte de simulacre référentiel par l'impression qu'il donne de saturer l'information, d'en permettre la vérification par le recours comparatif à l'information encyclopédique.

Le deuxième fragment « *John* » passe à la description industrielle de la tuerie que l'enfant rejette avec horreur. John oppose le temps du secret, du monde sans nom, au temps de la tuerie où tout a un nom. L'insistance avec laquelle le récit relate ici les toponymes de la lagune nous renvoie sans doute par l'intertextualité possible au livre de la Genèse où Dieu investit l'homme d'un pouvoir sur la nature en l'invitant à nommer le monde.

C'est dans ce deuxième épisode que le parallélisme des deux événements va se créer. Revenant d'une manière anecdotique sur les prostituées, le récit se reboucle sur Araceli. Et, comme les marins tuent la baleine, il va être question de la violence faite à Araceli qui tente d'échapper à son persécuteur Emilio (dont on dit qu'il est espagnol, et l'on voit comment d'un mot la conquête projette sur cet épisode sa lumière crue). Emilio à cheval est un chasseur, comme Charles avec son bateau chasse les baleines. John a fait l'amour avec l'Indienne, il s'émerveille de sa nature de femme-liane, comme Charles, un autre Bernal Diaz del Castillo, s'émerveille devant la beauté du site où il aborde. C'est alors que le texte devient prophétique, l'anamnèse fait place au ton de l'oracle : « *Le siècle nouveau commence. Rien ne sera plus comme avant. Le monde ne retournera plus à son origine [...] Comment peut-on oublier, pour que le monde recommence ? J'ai trouvé partout la tombe d'Araceli* » (p. 48).

L'élargissement est donc plus que suggéré par le texte. Il s'impose comme la clef de la compréhension : en anéantissant les indiens, c'est la nature que nous avons appris à profaner et à transformer en désert.

Le dernier fragment dans la voix de Charles retrouve *in fine* le ton de la déposition-testament : « *je jure, amen, que rien de tel n'aura été donné deux fois dans notre vie* » (p. 50).

On voit que c'est dans la considération de l'œuvre entière qu'une œuvre particulière, le plus souvent, reçoit sa pleine élucidation. Néanmoins, il arrive aussi qu'une investigation de type linguistique fasse incidemment tomber le lecteur stylisticien sur une intéressante trouvaille logée au contraire dans un fragment très petit du texte. En l'espèce, c'est en travaillant sur le prénom Araceli qu'une clef herméneutique interne est apparue qui donne à notre élaboration conceptuelle 'indien vs indianité' une sorte de validation. En cherchant ici et là l'étymologie de ce prénom, nous sommes tombés sur le discours suivant : « vient du latin *ara caeli, autel du ciel* ». L'autel étant par excellence le lieu terrestre où s'effectue le lien avec le divin par l'intermédiaire des offrandes propitiatoires, nous avons donc essayé cette équation : l'indien est l'autel du ciel sur la terre. Or ce contenu crypté dans l'étymologie se révèle extraordinairement fort : l'indien est l'intermédiaire propitiateur entre le ciel et la terre, or c'est lui que l'*homo economicus* a anéanti aussi bien dans sa vie biologique que dans sa culture depuis le XVe siècle. Ce que l'œuvre le clézienne répète à des niveaux divers de son organisation, c'est ce qu'elle nous répète là aussi, dans un cryptage anthropomique.

3. Sémantique actantielle

Si l'on prend de la hauteur (puisque'il s'agit de traits macro-textuels) par rapport au dévidement ligne à ligne de la narration, on constatera que deux foyers narratifs absorbent dans les deux « voix » à peu près le même nombre de pages et sont données comme dramatiquement d'une force similaire. Ces deux narrations n'entretiennent pas la même relation avec les deux pôles fiction contre réalité :

- dans la voix John, il est question d'une jeune indienne Araceli et l'on peut abstraire de la masse narrative un complexe actantiel focal,
- Emilio, le maquereau espagnol, achète, violente puis tue l'indienne Araceli,
- dans la voix Charles, il est question de l'expédition vers la baie des baleines et l'on peut là encore abstraire de la masse narrative un complexe actantiel focal,
- Charles, le capitaine d'un baleinier, découvre, attaque et tue des baleines dans le lieu même de leur reproduction.

Ces schémas, que nous avons examinés, à première vue, présentent un certain parallélisme dramatique. Ce discernement, qui est bien un critère de distinction du discours de *Pawana*, manifeste des choix plus subtils qui peuvent apporter à l'analyse des éléments nouveaux.

En vertu que l'œuvre de J.M.G. Le Clézio, traduit la diversité du vivant, *Pawana* montre un chemin accomplissant, une vision de l'histoire, faite de décadence successive. C'est une histoire de domestication cruelle du monde, et le sentiment très lourd de l'irréversible, même si c'est sous une forme de question on peut couronner l'effort de notre approche stylistique: « *Comment peut-on oser aimer ce qu'on a tué ?* » (p. 54).

Conclusion

L'intérêt de proposer une analyse stylistique à un texte littéraire peut contribuer pour reconstruire le langage et enrichir la réflexion formelle et la critique à partir de son contenu. Nous voulons expressément mettre en évidence qu'une approche stylistique permet un parcours interprétatif du texte littéraire : Qu'est-ce que le texte et l'auteur veulent dire ou transmettre ? Par quels aspects, le texte se remarque-t-il ? Quelles sont les modalités choisies par chaque auteur pour exprimer son message ? Comment profiter de la richesse des lectures plurielles d'un texte littéraire ? Dans ces circonstances, nous pouvons établir une relation de l'analyse stylistique avec l'analyse littéraire et l'analyse linguistique aussi : « *Comme dans tout art, la théorie est un outil nécessaire à l'apprentissage parce qu'elle nous fait comprendre, nous fait voir des choses qui sans elle, nous prendraient beaucoup plus de temps à comprendre et à réaliser [...] Lorsqu'on passe à la pratique, la théorie permet d'améliorer la rapidité d'exécution [...] et la qualité de son travail* » (Durieux, 1988 : 23).

Il s'agit de développer une habileté avec laquelle on puisse mettre en lumière, décrire et interpréter un certain nombre de procédés théorico-stylistiques spécifiques dont le chercheur est le responsable. L'outillage sera choisi en fonction du texte à analyser, ayant comme but, une démarche qui aspire à devenir herméneutique : comprendre la production du sens dans le texte, voir le fonctionnement du texte comme hypertexte et mettre l'accent sur l'intertextualité.

Dans notre analyse de *Pawana*, nous avons essayé de démontrer que l'approche stylistique n'est pas seulement une méthode mais aussi une technique de recherche et d'interprétation du texte. Notre but principal a été de montrer qu'il est possible de tirer profit des procédés stylistiques tout en restant attentifs à la variété et la richesse du discours de l'auteur.

Bibliographie

- Bally, Ch. 1965. *Traité de stylistique français*. Paris : Klincksieck.
- Chouillet, A. M. 1991. « Du nouveau sur l'Encyclopédie : une lettre inédite de D'Alembert ». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 11, pp. 18-31.
- Domínguez Caparrós, J. 2005. *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*. Madrid : Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Durieux, C. 1988. *Fondement didactique de la traduction technique*. Paris : Didier Érudition.
- Fontanier, P. 1977. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion.
- Kaplan, J. 1991. « L'Avis aux Gens de Lettres de Marmontel : une versification du Neveu de Rameau ». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 11, pp. 73-82.
- Le Clézio, J. M. G. 1992. *Pawana*. Paris : Gallimard.
- Paz Gago, J. M. 1993. *La estilística*. Madrid : Síntesis.
- Yllera, A. 1979. *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid : Alianza.

Références électroniques

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers est une encyclopédie française. Encyclopédie électronique d'ARTFL [en ligne] <http://encyclopedie.uchicago.edu/node/161>. Consulté en avril 2012.

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des arts et des métiers, œuvre de 35 volumes [en ligne] http://fr.wikisource.org/wiki/Encyclop%C3%A9die,_ou_Dictionnaire_raisonn%C3%A9_des_sciences,_des_arts_et_des_m%C3%A9tiers. Consulté en avril 2012.

Encyclopédique et Méthodique des trois règnes de la nature, [en ligne] <http://encyclopedie.uchicago.edu/node/161>. Consulté en avril 2012.

Llanes, A.M. 2003, *Estilística y retórica en el proceso de traducción* http://www.cenit.cult.cu/sites/revista_islas/pdf/137_08_Llanes.pdf. Consulté en avril 2012.

Pérez García, Y. 2009. "Los estudios del texto literario según la estilística: teorías y métodos" <http://www.eumed.net/rev/cccss/06/ypg.pdf>. Consulté en avril 2012.

Staël-Holstein, G. 1998. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales / Madame de Staël*, Paris : Flammarion. <http://www.idref.fr/02714691X>. Consulté en novembre 2012.

Notes

¹ Ce qui ne veut pas dire qu'une dérivation éphémère à partir du mot style n'ait pas été hasardée ici ou là avant Bally dans un univers conceptuel tout autre.

² Nous ne pouvons pas développer ici notamment l'assise institutionnelle qu'offre à l'exercice stylistique l'existence dans les deux grands concours d'enseignement français d'une épreuve à peu près identique appelée «Epreuve de grammaire et stylistique portant sur un texte postérieur à 1500 ». On peut au moins assurer que cette longue tradition a fait beaucoup pour maintenir en France une sensibilité (pour employer à dessein un terme vague) à l'étude du style d'auteur (sans parler non plus ici de « stylistique »).

³ Dans les deux sens de ce terme : « portant sur la forme du texte ».

⁴ On appelle *parataxe* la juxtaposition de propositions, le plus souvent sans lien, séparées le plus souvent par des ponctuations légères, alors que l'écrit lui préférerait une subordination qui flèche mieux la relation logique qui existe entre elles. <http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/parataxe.php#ixzz268MMUdWU>. Consulté en avril 2012.

⁵ A la suite de Philippe Lejeune, on appelle contrat de lecture (qu'il soit contrat fictionnel ou contrat référentiel) la mise en place par une œuvre d'un protocole de lecture qui peut orienter le lecteur vers une lecture de fiction, ou le leurrer par exemple en faisant passer une œuvre de fiction pour un document réel.

⁶ Nantucket est le nom d'une île située au large de Boston, dont on apprendra au cours de l'œuvre qu'elle était un des centres de pêche à la baleine sur l'Atlantique nord-américain.

⁷ *Hypotaxe* : procédé syntaxique consistant à expliciter par une subordination ou une coordination le rapport existant entre deux phrases qui se suivent (par opposition à la parataxe). <http://www.larousse.com/es/dictionnaires/francais/hypotaxe/41249>. Consulté en avril 2012.