

PIERRE LARTHOMAS

Notions  
de stylistique  
générale

---



LINGUISTIQUE NOUVELLE

Notions de stylistique générale

D4

993-27205

*Collection dirigée par Guy Serbat et Irène Tamba*

*Linguistique nouvelle*

Notions  
de stylistique générale

PIERRE LARTHOMAS

0207



Presses Universitaires de France

DL-28 12 1998 54160

Notions  
de stylistique générale

PIERRE LARTHOMAS

ISBN 2 13 049611 3

ISSN 0292-4226

Dépôt légal — 1<sup>re</sup> édition : 1998, décembre

© Presses Universitaires de France, 1998  
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris



## Sommaire

<i>Avant-propos</i> .....	1
<i>Introduction</i> .....	5

### PREMIÈRE PARTIE

<i>Chapitre Premier / L'énonciation et ses éléments</i> .....	25
<i>Chapitre II / Les idiomes</i> .....	43
<i>Chapitre III / Le dit et l'écrit</i> .....	55
<i>Chapitre IV / La personnalisation</i> .....	67
<i>Chapitre V / Le temps</i> .....	83
<i>Chapitre VI / Les modalités</i> .....	97
<i>Chapitre VII / Linéarité et verticalité de l'énoncé</i> .....	109

## SECONDE PARTIE

<i>Chapitre Premier / Les genres fondamentaux et leur classification</i> .....	125
<i>Chapitre II / La conversation</i> .....	137
<i>Chapitre III / L'éloquence</i> .....	147
<i>Chapitre IV / La lettre</i> .....	159
<i>Chapitre V / Genres imitatifs. Le genre dramatique</i> .....	173
<i>Chapitre VI / Le genre narratif</i> .....	187
<i>Chapitre VII / La maxime</i> .....	225
<i>Chapitre VIII / La poésie</i> .....	233
<i>Conclusion</i> .....	261



## Avant-propos

Dans une lettre à Louise Colet, Flaubert écrivait en 1853 :

La critique littéraire me semble une chose toute neuve à faire... Ceux qui s'en sont mêlés jusqu'ici n'étaient pas du métier. Ils pouvaient peut-être connaître l'anatomie d'une phrase, mais certes ils n'entendaient goutte à la physiologie du style<sup>1</sup>.

et précisait plus tard sa pensée dans une lettre à George Sand :

Du temps de La Harpe on était grammairien, du temps de Sainte-Beuve et de Taine on est historien. Quand sera-t-on *artiste*, rien qu'artiste, mais bien artiste ? Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre en soi d'une façon intense ? On analyse très finement le milieu où elle s'est produite, et les causes qui l'ont amenée. Mais la poétique *insciente* d'où elle résulte ? sa composition, son style ? le point de vue de l'auteur ? *jamais*<sup>2</sup>.

Lorsque Flaubert parle de *physiologie du style*, de *poétique insciente* et déplore l'absence de recherches, il appelle de ses vœux, au-delà des préoccupations grammairiennes et historiques, une nouvelle discipline que nous appelons depuis le siècle dernier *stylistique*.

Beaucoup ignorent ce mot. On peut en préciser le sens en parlant d'une science du style, mais qu'est-ce que le style ? Tout pour

1. *Correspondance*, Pléiade, t. II, p. 445.

2. Lettre du 2 février 1869 (*Correspondance Gustave Flaubert George Sand*, Flammarion, p. 215).

Flaubert et pour beaucoup d'autres ; en tout cas, s'il est beau, la garantie pour l'œuvre de l'immortalité. « *Les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité* » écrit Buffon<sup>3</sup>. La formule peut être inversée : les seuls ouvrages qui passent à la postérité (les autres tombant dans l'oubli) sont ceux qui ont été bien écrits<sup>4</sup>, ou, de manière déjà moins innocente, « le fait qu'un ouvrage passe à la postérité suffit à prouver qu'il est bien écrit ». Ce qui, soit dit en passant, condamne tous ceux qui jugent que Balzac est un *grand romancier qui écrit mal*.

La stylistique est une science relativement récente. Sans doute serait-il prématuré d'écrire son histoire, mais elle a connu déjà bien des vicissitudes. On a cru parfois (ou tenté de faire croire) qu'elle était mourante ou déjà morte<sup>5</sup>, mais l'étendue des recherches entreprises et la qualité des résultats obtenus montrent qu'elle est bien vivante et en plein développement. Si elle a remplacé la rhétorique, elle lui doit encore beaucoup. Ses rapports avec la linguistique sont étroits et doivent sans cesse être précisés : contentons-nous de remarquer qu'un linguiste peut ne pas être stylisticien mais qu'un stylisticien doit être aussi (et ne serait-ce qu'un peu) linguiste. Science humaine et science critique, la stylistique traite des énoncés et, d'un point de vue esthétique, porte sur eux des jugements de valeur<sup>6</sup>. En ce domaine, le champ de recherches est immense. Pour s'en rendre compte, il n'est que de consulter les bibliographies et de constater, pour un auteur donné (Molière, par exemple, et encore mieux Balzac) la disproportion entre les travaux concernant le *fond* des œuvres et ceux qui concernent leur *forme*. Et au niveau de l'exercice habituel qualifié d'*explication de texte*, ou l'on ne dit rien du style ou l'on se contente de préciser qu'il est *majestueux* chez Bossuet, ou *alerte* dans *Candide*, ce qui ne saurait satisfaire personne et surtout pas le stylisticien.

3. Dans son *Discours sur le style* prononcé à l'Académie française, le 25 août 1753. L'idée se retrouve chez la plupart des écrivains (Chateaubriand, Mme de Staël, etc.).

4. Citons, entre beaucoup d'autres, Jules Renard (*Journal* du 10 oct. 1906) : « Capus aura tout de même du mal à résister : la postérité a un faible pour le style. »

5. V. dans la revue *Langue française* n° 3 de Michel Arrivé : « Postulats pour la description linguistique des textes littéraires », p. 4-13.

6. Sur l'ensemble de ces problèmes, voir les actes du colloque organisé en oct. 1991 *Qu'est-ce que le style*, PUF, 1994.

L'expérience m'a appris que le passage de l'explication littéraire à l'étude dite du style pose aux étudiants des problèmes redoutables. Ils ont à leur disposition pour les résoudre deux sortes d'ouvrages : les uns traitent de problèmes généraux de linguistique ou de stylistique, les autres se présentent comme des exemples d'analyse de passages convenablement choisis. Les premiers sont souvent difficiles à lire et supposent chez le lecteur une culture que nos étudiants débutants ne sauraient avoir ; les seconds, souvent remarquables, ne sont véritablement utilisables que si le lecteur a déjà quelques notions sur ce que peut être l'énonciation. Pour prendre un exemple simple, étudier l'emploi des temps dans un texte donné suppose qu'on ait à sa disposition quelques idées simples sur les différentes temporalités et la manière dont le romancier ou l'auteur dramatique peut les utiliser.

Entre des recherches générales trop savantes et ces exercices de stylistique appliquée, il me semble qu'il y a un vide que le présent ouvrage voudrait s'efforcer de combler. Son but avoué est de reprendre et de compléter certaines conclusions partielles et de les mettre à leur juste place dans une analyse d'ensemble. Comme le faisait remarquer Georges Mounin, une *aperception juste ne suffit pas à fonder l'analyse scientifique tant qu'elle ne s'intègre pas dans un corps de doctrine ayant valeur opératoire*<sup>7</sup>, ce qu'exprime, en d'autres termes, une remarque aussi précieuse de Jean-Paul Dumont :

La science ne consiste pas dans une collection de faits exacts. Construire une science, c'est expliquer ce que tout le monde sait déjà tout en exprimant en plus une rationalité causale qui lie en un système des observations séparées<sup>8</sup>.

Si ces remarques sont exactes, et nous les croyons profondément vraies, il ne s'agit pas ici d'ajouter une nouvelle théorie qui voudrait se distinguer par son originalité, mais, le plus souvent en observant les faits les plus simples, et en rappelant *ce que tout le monde sait déjà* ou du moins devrait savoir, de définir un *corps de doctrine ayant valeur opératoire*. Dire d'un ensemble de recherches qu'il est scientifique, c'est souligner que l'on peut délimiter son champ d'action, exposer sa méthode d'analyse, faire la synthèse des moyens utilisés et des résultats obtenus quel que soit son domaine. La terminologie fait

7. G. Mounin *La communication poétique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 256.

8. Préface du volume consacré aux *Présocratiques*, Bibliothèque de la Pléiade.

toujours problème. La stylistique, science nouvelle, s'est donné un ensemble disparate de termes, les uns hérités de l'ancienne rhétorique, les autres empruntés à des disciplines voisines (à la linguistique ou à la narratologie, par exemple), les autres enfin créés et créés parfois par jeu ou par pédantisme, c'est-à-dire sans nécessité. Il en est résulté souvent beaucoup de désordre ; trop de mots ou trop de sens différents d'un même mot donnent souvent à un texte une profondeur qui n'est qu'apparente et révèlent plutôt qu'ils ne le cachent le vide de la pensée. Une bonne terminologie doit s'efforcer d'être simple, précise et cohérente. En ce domaine également on s'est appliqué à mettre un peu d'ordre. Puisse ce livre aider à explorer un champ de recherches qui se révèle immense et répondre, dans une certaine mesure, aux vœux de Flaubert !

## Introduction

La stylistique est la science du style. Mais qu'est-ce que le style, et en quoi une science ?

Les dictionnaires étymologiques nous apprennent que le mot *style*, apparu au XVI<sup>e</sup> siècle, est le calque du latin *stilus*. *Stilus* désignait tout objet en forme de tige pointue (un pieu, par exemple), et plus particulièrement le poinçon qui permettait d'écrire sur les tablettes de cire. Puis, par métonymie, le mot a désigné la manière d'écrire et les qualités de l'expression. En ce qui concerne le mot français, les dictionnaires actuels<sup>1</sup> montrent très bien comment, réservé d'abord à la manière de s'exprimer par le langage, il a été utilisé aussi pour les arts de l'espace et du temps et a fini par qualifier notre manière d'agir et de vivre. Il va de soi qu'il ne sera utilisé ici qu'avec sa valeur première et ne concernera que les énoncés, le mot *énoncé* désignant toute manière de s'exprimer à l'aide du langage. Dans cette perspective, on parle du style d'un auteur, d'un mouvement littéraire, d'une époque, on étudie le style marotique, précieux ou troubadour, on qualifie de *majestueux* le style de Bossuet, de *vif* celui de Voltaire etc., mais la banalité de ces emplois n'implique pas qu'il soit facile de

1. Comparer en particulier, s.v. *style*, le *Grand Larousse de la langue française*, le *Grand Robert*, 2<sup>e</sup> éd. 1985 et le *Trésor de la langue française*.

parvenir à une définition précise du mot. Les écrivains d'une part, leurs critiques d'autre part, l'ont glosé par les formules les plus diverses<sup>2</sup> que nous rappellerons le moment venu. Pour éviter toute équivoque, on désignera ici provisoirement par *style d'un énoncé* l'ensemble de ses qualités formelles, ce qui appelle deux remarques. La première concerne le mot *qualités* qui doit être pris dans son sens le plus large et désigner l'ensemble des caractères (bons ou mauvais) qui font du style ce qu'il est. La seconde sur le mot *formelles* dont l'emploi suppose établie sans équivoque la distinction entre le *fond* et la *forme*. Nous pensons nécessaire de la conserver, tout au moins avec précaution, en faisant remarquer qu'elle est ancienne (Platon distinguait déjà<sup>3</sup> ἄτε λεκτέον, les choses à énoncer, et ὡς λεκτέον, la manière de le faire) et communément reçue dans le langage courant et par les écrivains eux-mêmes.

Le mot *stylistique* est beaucoup plus récent que le mot *style*<sup>4</sup>. Il appartient à la culture européenne : comme substantif, il apparaît d'abord en Allemagne (*Stilistik*) dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, un peu plus tard en Angleterre (*Stylistic*). Il est attesté pour la première fois en 1872, sans indication de source, dans le Littré<sup>5</sup>, mais il faut signaler tout de suite, qu'au début de notre siècle, il a été utilisé par Ch. Bally dans un sens particulier qui, de l'aveu même du linguiste, *le sépare à tout jamais* du mot *style*. Pour le linguiste genevois en effet, *la stylistique étudie... les faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité*. Cette définition se révélait très restrictive. Ne l'était pas moins le choix du corpus : étaient exclues les œuvres littéraires parce que *le littérateur y fait de la langue un emploi volontaire et conscient dans une intention esthétique*, privilégiée au contraire l'étude de la langue maternelle, dans *sa forme la*

2. V. celles qu'ont rassemblées Pierre Guiraud et Pierre Kuentz au début de leur livre *La Stylistique*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 3-16.

3. Au livre III de *La République*, p. 392 c.

4. Sur les deux mots voir A. Semproux, *Notes sur l'histoire du mot style*, Revue belge de philologie et d'histoire, 1961, p. 126-146.

5. L'article est très bref : « Théorie du style. La stylistique latine. » Le mot ne se trouve ni dans le *Dictionnaire général* ni dans *Ac. 1878*.

plus spontanée qui est la langue parlée<sup>6</sup>. Bally écartait donc de ses préoccupations la stylistique qu'avec Albert Henry on peut qualifier de littéraire<sup>7</sup>.

Une fois écarté ce sens particulier qui a trompé plus d'un lecteur, il y aurait à étudier, de décennie en décennie, les emplois du mot. Bornons-nous ici à remarquer que l'article d'Arrivé a eu un effet doublement pervers. D'une part, si la discipline dont il était question semblait à *peu près morte*, le mot qui la désignait devenait suspect. L'effet de *terreur* (au sens où l'entendait Paulhan<sup>8</sup>) jouant, il était souvent écarté et remplacé, non sans risque d'équivoque, par le mot *poétique*. D'autre part, l'effort se poursuivait pour abîmer la stylistique dans la linguistique. Le stylisticien devenait alors un être suspect. Il l'est resté, sans doute parce qu'il est dans sa destinée de l'être. Reste à voir pourquoi.

En accord avec la définition donnée précédemment du mot *style*, on posera que la stylistique est *la science des qualités formelles des énoncés*. Si science il y a, il faut définir son champ d'action, ses finalités, ses méthodes, ses possibilités et ses limites. On avancera les propositions suivantes :

1 / Le langage étant de l'homme, la stylistique est une science *humaine*. Elle ne saurait donc être une science *exacte*, au sens précis de ce terme. Il peut arriver au stylisticien d'utiliser certaines méthodes des sciences exactes (la statistique par exemple) mais les résultats obtenus, pas plus qu'en histoire ou en sociologie, ne sauraient être aussi rigoureux qu'en mathématiques. On peut classer les mots selon certains critères, mais ils ont souvent des sens divers et leurs emplois varient avec la situation et le contexte. Ce ne sont pas des billes. La répartition obtenue et son analyse restent pour une grande part subjectives. Tout chercheur dont la science est humaine rêve d'en faire une science exacte. Le stylisticien, comme les autres, doit se garder de cette tentation, la maintenir tout au moins dans des limites raisonnables. Cela dit pour condamner ou prévenir certains

6. Bally, *Traité de stylistique française*, 3<sup>e</sup> éd. 1951, vol. I, p. 16 et 19.

7. A. Henry, *La stylistique littéraire*, dans *Le Français moderne*, 1972, n<sup>o</sup> 1, p. 1-15.

8. Dans *Les Fleurs de Tarbes*, *passim*. Pour l'article d'Arrivé, voir *supra*, p. 2, n. 5.

excès, en particulier pour dénoncer la fausse rigueur de certaines études.

2 / Parmi les sciences humaines, la stylistique est une science *critique* et son domaine est celui de l'esthétique. Ce qui n'empêche en aucune manière qu'elle soit normative, qu'elle enseigne comment on doit écrire et donne des recettes dans ce but. Mais une étude stylistique bien conduite aboutit, qu'on le veuille ou non, à porter un jugement de valeur. Ce jugement est plus ou moins explicite mais, même implicite, il n'en existe pas moins. Pourquoi nier, comme le font certains sous prétexte de rigueur scientifique, cette fonction de la stylistique, fonction qui justifie si souvent le choix de l'énoncé étudié ? Pourquoi, au cours de ce siècle, tant d'études sur le style de Flaubert et aucune sur le style d'Eugène Sue ou de Ponson du Terrail ? Faire ces choix, c'est admirer le premier et condamner les deux autres, non en obéissant à l'humeur d'un moment mais pour de solides raisons que la stylistique doit légitimer.

3 / Si la stylistique est une science, elle obéit à la règle qui veut que toute science bien organisée et dans ses principes et dans ses finalités considère les autres comme des sciences annexes auxquelles elle fait éventuellement appel. *La stylistique n'est plus capable de se suffire à elle-même en tant que discipline scientifique*, écrit D. Delas<sup>9</sup>. Soit. Mais l'a-t-elle été un jour ? Et quelle discipline scientifique peut et doit se suffire à elle-même ? La stylistique, ni plus ni moins qu'aucune autre. Toutefois qu'elle ait avec la linguistique des rapports privilégiés, c'est l'évidence même. Rapports que l'on peut caractériser en une phrase : le linguiste n'est pas un stylisticien, et se fait un devoir souvent de ne pas l'être ; le stylisticien doit être aussi linguiste ou tout au moins connaître les principes de stylistique générale que ce livre va tenter de définir. Le linguiste en effet s'efforce d'étudier le langage en dehors de toute préoccupation esthétique ; de ce point de vue, il lui répugne de définir ce que Maurice Grevisse appelait *le bon usage*<sup>10</sup>, de voir sa

9. Dans un article du *Grand Larousse de la langue française* intitulé *La Stylistique*, t. VI, p. 5746-5751. La citation est à la page 5751.

10. Est-il besoin de souligner que cet ouvrage magistral n'a rien à voir avec les livres du type *ne dites pas mais dites* que l'on trouve partout et dont *Les Gasconismes corrigés* de l'abbé Desgrouais (1766 Toulouse) fournissent un bon exemple ? M. Grevisse a une

discipline devenir normative. Ce sont les qualités de l'énoncé et leur efficacité qui, au contraire, intéressent le stylisticien ; mais comment en jugerait-il, si n'étaient définis d'abord, du point de vue linguistique, les caractères généraux de cet énoncé ? De ce fait et jusqu'à un certain point, les domaines des deux disciplines sont à la fois parallèles et complémentaires. Il y a donc, en face de la linguistique générale, une stylistique générale ; en face des linguistiques française, anglaise, allemande etc., c'est-à-dire particulières à chaque idiome, des stylistiques française, anglaise, allemande, etc. Et tous les domaines de la linguistique (phonétique, phonologie, morpho-syntaxe, sémantique, lexicologie, patronymie, toponymie, orthographe...) intéressent le stylisticien. Mais dans tous ces domaines, l'étude proprement linguistique devra être dépassée parce que, comme on l'a dit très justement, *en opérant avec des méthodes linguistiques sur n'importe quel objet, on ne peut faire que de la linguistique*<sup>11</sup>.

De la nécessité pour le stylisticien d'être dans une certaine mesure un linguiste on aurait tort de conclure que les rapports entre les deux disciplines vont toujours de la première à la seconde. Dans bien des cas, comme on le verra, le linguiste a besoin du stylisticien qui souvent est mieux à même de juger si un énoncé est utilisable ou non. Un seul exemple : c'est pour des raisons stylistiques (éviter l'hiatus, respecter la mesure du vers, assurer la rime) que l'emploi du temps est assez souvent modifié dans la poésie classique<sup>12</sup>. Le stylisticien en conclut que celui qui veut écrire de nos jours une grammaire du français classique (et donc faire œuvre de linguiste) a intérêt à choisir de préférence des textes en prose ou à tenir du moins le plus grand compte des contraintes poétiques. C'est donc ici la stylistique qui juge de la valeur des occurrences et de leurs possibilités d'utilisation.

4 / La stylistique, comme toutes les autres sciences, s'appuie sur des faits, et les faits ici sont les énoncés oraux et écrits. Mais que choisir dans cet amas d'éléments verbaux que nous fournit la vie en

conception éclairée de la norme et du jugement normatif, ce dont témoigne l'étude de centaines d'exemples souvent contradictoires.

11. A. Juillard, *Stylistique et linguistique*, dans *Language*, XXX, 1953.

12. Sur ce problème, voir l'article de P. Larthomas, *Sur une définition de la langue poétique*, dans *Cahiers de lexicologie*, n° 50, 1987, 1, p. 125-136.

société ? Le plus souvent la stylistique est qualifiée de *littéraire* et le stylisticien ne s'intéresse qu'aux énoncés écrits, et, parmi ces écrits, ne sont souvent étudiés que les plus beaux textes considérés comme tels par la tradition, que les œuvres d'écrivains dont il est entendu qu'ils écrivent bien. Ce choix est condamnable parce que trop exclusif : qui lit Racine doit aussi lire Pradon et tirer parti de la comparaison des deux *Phèdre* ; les défauts de l'une permettent de mieux voir les mérites de l'autre. Au reste, on aurait tort de ne s'intéresser qu'à l'écrit, comme y incite l'étymologie du mot *style* qui se révèle trompeuse. Il est vrai que c'est surtout lorsqu'il écrit que l'homme s'efforce de donner à son énoncé une valeur esthétique. Mais il y a un art de la conversation (*l'art de conférer*, disait Montaigne) et les propos les plus simples peuvent avoir du style. Tous les énoncés peuvent donc faire l'objet d'une étude, quitte pour celle-ci à conclure que certains n'ont aucune qualité, c'est-à-dire sont *sans style*. On s'intéressera entre autres aux énoncés dont le style est loin d'être la préoccupation dominante : les slogans publicitaires dont la finalité n'échappe à personne sont plus efficaces s'ils utilisent certaines figures, la paronomase, par exemple. On tirera aussi parti des emplois inattendus et extrêmes où le langage est considéré comme un outil dont on peut se servir à plaisir. De ce point de vue, toutes les recherches poursuivies depuis le surréalisme paraissent au stylisticien dignes d'attention. Des calembours les plus misérables aux figures les plus raffinées, tout ce qui est langage est utilisable.

5 / Comme pour toutes les sciences et tous les arts, se pose le problème de la terminologie<sup>13</sup>. Problème redoutable. Par rapport aux autres sciences critiques, la stylistique occupe une place particulière : les autres critiques, pour juger d'un tableau ou d'une partition, se servent du langage ; le stylisticien se sert du langage pour parler du langage et de ses emplois. C'est une première difficulté. La deuxième

13. Sur ce problème les études ne manquent pas. Voir, par exemple, *Linguistique*, guide alphabétique sous la direction d'A. Martinet, 1969, p. 354-362 ; de Ducrot et Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 1995, p. 383 ; *Le Langage*, d'Arrivé et alii, Denoël, 1973, p. 510-511 ; *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, 1973, p. 456-461 ; de G. Mounin, *Dictionnaire de la linguistique*, PUF, 1974, p. 308-309.

tient au fait que la terminologie, en ce domaine, est curieusement hybride. Étant donné les liens étroits qui unissent stylistique et linguistique, elle est souvent commune aux deux disciplines : le mot *apostrophe* désigne à la fois un emploi syntaxique et une figure de style. Une autre part de ce lexique est empruntée à l'ancienne rhétorique, c'est-à-dire inadaptée à une discipline pour une grande part nouvelle. Et comme ces termes ont vu leur sens évoluer au cours des siècles (c'est vrai, par exemple, pour des mots aussi courants que *rhétorique* et *poétique*), leur emploi est souvent source d'équivoque. Pour éviter des ambiguïtés dangereuses, la tentation est grande de créer de nouveaux termes et, à la limite, de *jargonner*, comme on dit si bien. Procédé parfois trop facile pour essayer de donner à un exposé une valeur scientifique dont il est en réalité cruellement dépourvu. En ce domaine certains excès sont donc condamnables. Mais il faut reconnaître qu'il est difficile en s'en tenant à des termes connus de tout honnête homme, de s'exprimer clairement. Pour ce faire sans effrayer le lecteur par des néologismes déconcertants, on s'en tiendra le plus souvent à la terminologie traditionnelle, mais en précisant, pour chaque terme, le sens qui légitime son emploi.

Ces précisions données et ces principes admis, on constatera d'abord que le stylisticien, étudiant toutes les manifestations verbales, éprouvera vite le besoin de les classer, d'établir entre elles une hiérarchie. Utiliser le langage, c'est, dans tous les cas, qu'on écrive une simple lettre ou qu'on compose une ode, résoudre un problème d'énonciation. Dans le premier cas on s'exprime simplement pour informer, dans le second ce sont les préoccupations de beauté formelle qui prédominent. Ce qui suppose chaque fois un choix particulier et, entre les deux énoncés obtenus, des différences fondamentales. De là deux notions qui s'imposent dès l'abord au stylisticien, les notions intimement liées de *choix* et d'*écart*. Les théoriciens, dans leurs définitions du style, ont souligné leur importance, en privilégiant l'une ou l'autre.

La notion de choix s'impose tout naturellement à l'esprit. Parler ou écrire, c'est le plus souvent chercher ses mots, hésiter entre deux termes ou deux constructions parfois douloureusement et finalement

choisir. Cette expérience vécue justifie les définitions suivantes empruntées l'une à un poète<sup>14</sup> :

Le style est la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis

une autre à un linguiste<sup>15</sup> qui définit le style comme :

la qualité de l'énoncé, résultat de choix que fait des éléments constitutifs d'une langue donnée celui qui l'emploie dans une circonstance déterminée

une autre à un homme qui est à la fois romancier et critique<sup>16</sup> :

... le style étant la façon dont le détail même du langage se lie, ce qui préside au choix de tel mot ou de telle tournure plutôt que de telle autre.

C'est donc souvent à partir de cette notion que s'écrivaient les traités déjà anciens de stylistique ; ... *le choix, c'est-à-dire le style*, écrit Marouzeau. Et Cressot de son côté : ... *dans le matériel que nous offre le système général de la langue, nous opérons un choix*<sup>17</sup>.

La convergence de ces citations est significative mais dans une certaine mesure trompeuse. Elle tendrait à faire croire que l'énonciateur est devant l'idiome qu'il utilise comme l'organiste devant ses claviers et son pédalier. L'organiste, lorsqu'il improvise, est libre de choisir ses thèmes, ses jeux, libre d'appuyer sur telle ou telle touche, parce que l'orgue est détaché de lui. Mais lorsqu'il s'agit de parler ou d'écrire, les choses ne sont pas si simples : le langage n'est pas détaché de nous, il fait en quelque sorte partie de notre être. D'où vient que son utilisation est souvent spontanée, l'énonciateur n'ayant pas toujours l'impression de choisir. Disons que le choix, si choix il y a, est souvent inconscient.

Affrontant ces problèmes, le stylisticien doit d'abord se demander dans quelle mesure il y a possibilité de choix. En ce qui concerne la morphosyntaxe, par exemple, certains emplois sont obligés. G. Gougenheim a bien marqué, pour ce qui est des négations, les différences entre les oppositions de sens (*je crains que Pierre ne vienne, je crains que Pierre ne vienne pas*), les servitudes grammaticales (*je ne lis pas*

14. Max Jacob, préface du *Comet à dés*.

15. G. Marouzeau, *Lexique de la terminologie linguistique*, s.v. *style*, p. 213.

16. Michel Butor, *Répertoire*, Paris, Minuit, 1960, p. 9.

17. Respectivement dans G. Marouzeau, *Précis de linguistique française*, Paris, Masson, 3<sup>e</sup> édition, 1950, p. 10 ; Cressot, *Le style et ses techniques*, Paris, PUF, éd. mise à jour, 1976, p. 9.

et non *je ne lis*) et les variations stylistiques (*je n'ose* ou *je n'ose pas entrer*)<sup>18</sup>. Mais il s'en faut de beaucoup que la langue soit toujours aussi contraignante : sur le plan lexical les choix sont plus libres et de ce fait plus difficiles à définir. Il arrive que les éléments du choix soient exprimés : celui qui a été d'abord choisi est finalement remplacé par un autre, ce que constate l'énoncé. Cet effet est fréquent dans le langage parlé qui est, par nature, improvisé et par là-même imparfait. Il est utilisé aussi dans le langage écrit et la correction devient alors figure. L'emploi constant du procédé caractérise un style particulier que l'on peut qualifier de *correctif* et dont les œuvres en prose de Péguy fournissent les meilleurs exemples. L'énoncé semble se créer devant nous avec ses élans et ses repentirs et ce qu'il gagne en naturel (plus ou moins spontané) et en nuances, il le perd en densité. Mais la plupart du temps, le texte est offert à notre attention sous une forme que son auteur juge définitive. Le choix, s'il y a eu choix, suppose un état antérieur du texte qui ne nous est pas révélé, à moins que nous ayons la chance de posséder des variantes qui posent à l'éditeur et au stylisticien des problèmes redoutables. Pour que ce dernier puisse les interpréter correctement, il doit s'assurer qu'elles sont véritablement d'ordre stylistique. Dans ce cas seulement elles peuvent être exploitées et leur étude, qui est du domaine de la stylistique génétique, se révèle féconde. Si féconde que lorsque le texte nous est donné sous une forme unique, on est tenté d'imaginer quelles pouvaient être, pour un segment réduit, les variantes, du moins *celles qui apparaissent comme vraisemblables dans le langage et la pensée du temps*, précise Bernard Dupriez<sup>19</sup>. Ce dernier s'efforce de définir une *méthode de commutation* qui consiste à remplacer chaque élément du texte par ses variantes possibles, afin de reconstituer les données initiales du comportement, en l'occurrence l'acte d'écrire<sup>20</sup>. Mais les exemples donnés révèlent

18. G. Gougenheim, *Système grammatical de la langue française*, Paris, d'Arthey, 1939, p. 99-100.

19. *L'étude des styles ou la commutation en littérature*, 2<sup>e</sup> éd. Paris, Didier, 1971. La citation est à la p. 292.

20. *Une stylistique structurale est-elle possible ?*, dans *Le Français moderne*, oct. 1971, n° 4, p. 336-344. La citation est à la p. 340.

que le choix des variantes reste très subjectif, les résultats aléatoires et limités<sup>21</sup>.

Quant à la notion d'écart, elle présuppose la notion de choix et se heurte aux mêmes difficultés et aux mêmes limites. Qui s'écarte choisit souvent de s'écarter, mais la notion n'est utilisable que si l'on peut définir chaque fois, au niveau du style, dans quel domaine et de quoi l'on s'écarte. Sur ces difficultés l'étude essentielle reste celle de Nicole Gueunier dans un article intitulé *La pertinence de la notion d'écart en stylistique*<sup>22</sup>. L'auteur distingue trois niveaux, de la langue, de la parole et de l'œuvre littéraire, ce qui implique trois définitions de l'écart : respectivement *tout fait de parole constituant une infraction au code de la langue* ; *une infraction par rapport à un niveau dit non marqué de la parole* ; *une infraction aux lois qui régissent le fonctionnement du contexte*<sup>23</sup>. L'analyse est pertinente mais cette classification tripartite, qui semble au premier abord aller de soi, soulève bien des difficultés que l'auteur de l'article a le mérite de souligner, concluant que la pertinence de la notion d'écart est limitée. Limitée mais fondamentale. Elle doit être conservée de même que la notion de choix. Le problème est seulement de les utiliser avec pertinence, en comprenant que choix et écart interviennent à plusieurs niveaux. Écrire un poème, c'est choisir de s'exprimer autrement. Mais choisir entre quoi et quoi et autrement que quoi ? Et pourquoi et dans quel but ? C'est ce qu'il importe chaque fois de préciser. Le tort de beaucoup de stylisticiens est de n'y être sensibles qu'au niveau de l'énoncé. Or avant même que le premier mot ne soit écrit, des choix sont intervenus, ce que fera comprendre un exemple très simple. Qui décide d'écrire un roman populiste a choisi d'abord d'écrire et non de parler ; d'écrire une œuvre qui, parce que roman, aura une certaine forme et obéira à certaines règles ; et de faire s'exprimer ses personnages d'une façon particulière puisque le roman se veut populiste. Ce n'est qu'ensuite que le romancier, ayant à choisir, pour reprendre un exemple cité, entre *je n'ose pas*, *je n'ose* et *j'ose pas* mettra, dans la bouche d'un personnage, la troisième formule en évitant la première et surtout la

21. V. notre compte rendu de l'ouvrage indiqué n. 19, dans *Le Français moderne*, avr. 1973, n° 2, p. 198-200.

22. Dans *Langue française*, n° 3, sept. 1969, p. 34-45.

23. *Op. cit.* respectivement p. 34, 38 et 40.

deuxième. Si le roman est écrit à la première personne, l'auteur, parce qu'il a choisi de faire s'exprimer un de ses héros, aura le souci de conserver, de la première à la dernière ligne, la même *parlure*<sup>24</sup>. S'il a choisi au contraire de raconter ce qui arrive à ses personnages à la troisième personne, il aura à résoudre un problème d'équilibre (*de tempérament*, disait La Fontaine) entre le récit et les dialogues pour obtenir l'unité de style indispensable. Mais dans les deux cas, le choix premier, essentiel, est celui du genre choisi. Le style de l'œuvre aura tels ou tels caractères parce que l'auteur a choisi la forme romanesque et non la forme dramatique ou poétique. On voit ainsi se dégager peu à peu, outre la notion de niveau de langue, la notion de *genre*. La stylistique qui va être ici définie est avant tout une stylistique des genres parce que cette notion nous paraît fondamentale. Toutefois avant de la préciser, un bref aperçu historique se révèle nécessaire.

Il nous manque une étude attentive de cette notion. On y verrait comment elle a été utilisée par les écrivains d'une part, leurs critiques d'autre part. Peut-être suffit-il de rappeler que dans notre tradition classique, elle a été précisée, nuancée au cours des siècles, de Platon et Aristote à Horace et à Boileau, pour ne citer que les auteurs les plus connus. Il s'agissait chaque fois de définir les genres littéraires, de les classer selon des critères variés (sujets traités, formes utilisées, réactions des lecteurs ou des spectateurs etc.) le tout avec plus ou moins de bonheur. On prendra ici un seul exemple, celui de Boileau et de son *Art poétique* (1674) et sans se soucier de ses sources littéraires<sup>25</sup>, on en soulignera certains caractères. On remarquera d'abord qu'*art poétique* signifie « *art des ouvrages écrits en vers* », quelle que soit, la suite le montre, la nature de ces ouvrages. Le chant II établit, non sans artifice, un catalogue de formes proprement poétiques. Les modes de classement sont variés : d'abord d'après la noblesse des sujets traités, de l'idylle à l'ode, puis d'après la forme, pour le sonnet et l'épigramme. Suit l'évocation d'autres genres, rondeaux, ballade,

24. Terme commode emprunté à Damourette et Pichon qui le définissent ainsi dans le glossaire de leur *Essai de grammaire* : « Manière de parler propre à une classe sociale. » Voir aussi, dans l'*Essai* lui-même, t. I, § 36 : « La parlure d'une classe sociale, c'est l'ensemble des habitudes syntactiques et vocabulaires qui la caractérisent entre les autres. »

25. En particulier de l'*Art poétique* d'Horace.

madrigal, satire (dont au passage on évoque l'évolution) pour terminer par deux genres mineurs, le vaudeville et la chanson, dont on souligne les écueils. Au chant III, l'épopée est curieusement encadrée par la tragédie et la comédie. L'idée que ces deux dernières formes appartiennent d'abord au genre dramatique n'est jamais clairement exprimée bien que certains conseils donnés pour la tragédie soient également valables pour la comédie. Une telle classification ne saurait être satisfaisante : le sens donné à *poétique* sépare arbitrairement la comédie en vers de la comédie en prose et les critères de classification sont trop divers pour que l'ensemble, dans son *beau désordre*, soit un effet de l'art.

On pourrait étudier bien d'autres ouvrages de rhétorique, remarquables à la fois par leurs qualités et leurs défauts, mais il suffit de retenir que cette notion de genre paraissait essentielle aux auteurs et à leurs critiques : les premiers choisissant tel ou tel genre et s'efforçant d'en respecter les règles, les seconds jugeant de la qualité des ouvrages d'après ces mêmes règles, règles plus ou moins artificielles et variant sans cesse au gré des mouvements d'idées et des écoles. On sait ce qu'il advint ensuite : au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la rhétorique classique, combattue par les meilleurs esprits, parut de plus en plus suspecte aux auteurs et à leurs critiques et finit même par disparaître, dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, des méthodes d'enseignement. Si les conséquences de cette évolution furent multiples, on en vint en particulier à se demander si la notion de genre était utile. En face de ce problème, on peut définir, pour les clartés de l'analyse, trois attitudes. Certains, persuadés que la notion de genre est inutile, et même dangereuse dans la mesure où elle influe sur la lecture de l'œuvre, la condamnent ou tout au moins la dédaignent : des traités aussi classiques que ceux de Marouzeau et de Cressot n'en tiennent aucun compte. D'autres, considérant que chaque siècle a des manières particulières de s'exprimer, acceptent de classer par genres les œuvres écrites à des époques (l'époque classique, par exemple), où cette notion de genre allait de soi, mais jugent que la modernité de certains ouvrages les rend inclassables. *Les Chants du Maldoror sont-ils roman, récit, poème ? La question... est sans objet*, proclame Raymond Jean que cite Meschonnic condamnant le

paradoxe d'une critique... qui retrouve une poétique des genres au moment où la littérature s'en est dépourvue. Elle ne saurait bien s'appliquer qu'à une tradition fondée sur les genres ; beaucoup moins pour la modernité<sup>26</sup>.

A quoi on peut ajouter cette remarque de Maurice Blanchot qui tient compte, lui aussi, de l'éclatement des genres :

Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature... Tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule<sup>27</sup>...

Ces citations ont le mérite d'envisager le problème du point de vue historique, mais on peut se demander s'il est légitime d'opposer certaines œuvres à d'autres et l'époque moderne au passé. De tout temps des œuvres ont été écrites qui paraissent inclassables, que ce soit *Le Neveu de Rameau* qualifié par Diderot de *satyre* ou *Les Caves du Vatican* qualifié par Gide, malgré sa forme romanesque, de *sotie*, comme *Paludes*<sup>28</sup>.

L'existence de telles œuvres n'infirme en rien la nécessité d'adopter une troisième attitude et de conserver la notion de genre. Si on ne le fait, bien des erreurs sont commises dont il est facile de donner des exemples. C'est Diderot justifiant les silences dans son *Père de famille* par ceux qu'il trouve dans les romans de Richardson, sans tenir compte des différences fondamentales qui séparent le dialogue dramatique du dialogue romanesque<sup>29</sup>. C'est pour la même raison que n'ont aucune valeur les transpositions du livre à la scène si fréquentes au XIX<sup>e</sup> siècle. Sur ce plan de la critique, un dernier exemple, mais très caractéristique : étudiant l'emploi des *épithètes impertinentes* comme *vent crispé* ou *âtre escalier*, Jean Cohen compare leur fréquence chez trois groupes habituels, classique, romantique et

26. Les deux citations dans *Pour la poétique* d'Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1970, p. 45. L'allusion aux *Chants de Maldoror* est très discutable. La division en chants et en strophes rattache l'œuvre à une tradition rhétorique dont il est nécessaire de tenir compte si l'on veut mesurer l'écart.

27. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, 1959, p. 243-244. Cité par T. Todorov, dans *Les Genres du discours*, p. 44-45.

28. Voir l'édition Fabre, Droz, 1950, p. 3. Sur le sens étymologique du mot *satire* (« pot pourri de libres propos ») voir la préface de cette édition, p. XLII. Sur la valeur du mot *sotie* voir la thèse de Bertrand Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide*, p. 23-80.

29. Sur ce problème, voir notre *Langage dramatique*, p. 164-166.

symboliste, en citant trois auteurs par groupes : Corneille, Racine, Molière, d'une part, Lamartine, Hugo, Vigny, d'autre part, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, d'autre part. Cette recherche<sup>30</sup> et ses résultats ont été justement condamnés<sup>31</sup> : on ne peut comparer, de ce point de vue, les œuvres de Molière et celles de Rimbaud, parce qu'un auteur dramatique ne peut utiliser le groupe nominal comme le fait un poète. L'emprunt à des œuvres appartenant à des genres différents rend les résultats obtenus inutilisables.

La nécessité d'une classification étant ainsi prouvée *a contrario*, restent à trouver les principes qui permettent de l'obtenir. Qui veut résoudre ce problème se heurte à deux difficultés. La première tient au fait qu'au cours des siècles la nature et le nombre des genres à classer se révèlent variables. La seconde au fait que la notion n'ayant pas été clairement définie, le mot est utilisé selon des critères fort variés qui rendent la classification confuse.

Sur le premier point, il est bien vrai que, d'une époque à l'autre, le nombre des genres utilisés change. On serait tenté de dire, comme le dit Valéry des civilisations, que *les genres sont mortels*. De là à les considérer comme des sortes d'*êtres*, qui naissent, grandissent, périssent et finalement disparaissent, il n'y a qu'un pas qu'a franchi Brunetière sous l'influence de Darwin. De la même façon, semble-t-il, et sous l'influence cette fois-ci de Bergson, Thibaudet définit les genres comme des *formes de l'élan littéraire*<sup>32</sup>. Avant eux Baudelaire, avec sa lucidité coutumière, avait insisté sur le caractère nécessaire des différents genres. De même qu'il voyait dans les figures *une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel*<sup>33</sup>, de même la distinction des genres lui paraissait nécessaire et naturelle :

C'est vraiment pour un esprit non entraîné par la mode de l'erreur, un sujet d'étonnement énorme que la confusion totale des genres et des facultés. Comme les différents métiers réclament différents outils, les différents objets de recherche spirituelle exigent leurs facultés correspondantes<sup>34</sup>.

30. Dans *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 119-124.

31. En particulier par Gérard Genette.

32. Sur Brunetière, voir *infra*, p. 47, n. 17.

33. *Salon de 1859, Œuvres complètes*, Pléiade, t. II, p. 627.

34. *Théophile Gautier, Œuvres complètes*, Pléiade, t. II, p. 112, Baudelaire dénonce ailleurs... « l'un des plus grands vices de l'esprit, qui est la désobéissance opiniâtre aux règles constitutives de l'art ». Vue qui a ses limites dans la mesure où il précise

Les genres étant ici définis comme *les différents objets de recherche spirituelle*, ils ont à la fois un caractère universel lié à la nature même de l'homme, de son langage, et un caractère contingent soumis aux fantaisies et aux modes d'une époque. Une bonne classification doit rendre compte de ces deux caractères et elle ne peut le faire qu'à une condition : c'est que le genre fondamental ne soit pas confondu avec ses diverses manifestations. Or en ce domaine les confusions sont fréquentes. En voici un exemple très net : T. Todorov fait les distinctions suivantes :

Tout d'abord, il y a les styles : bas, moyen, élevé... Ensuite il y a les genres : la prose et la poésie... puis les grands genres de l'époque classique (Fontanier conseille une gradation ascendante pour les genres suivants : comédie, tragédie, épopée, ode) ; enfin il y a les plus petites délimitations des genres, déterminées par le sujet : « Les figures qui plaisent dans un épithalame déplaisent dans une oraison funèbre » (Fontanier)<sup>35</sup>.

Passons sur le *tout d'abord... ensuite...* qui introduit une fausse successivité, et notons sur ce passage une critique d'H. Meschonnic : *Quelle confusion qui tient prose et poésie pour des genres*<sup>36</sup> ! Soit. Mais les autres confusions commises par Fontanier ne sont pas moins graves. La *gradation ascendante* ne tient pas compte de la distinction essentielle entre les œuvres dramatiques et les œuvres proprement poétiques, et si les figures doivent être différentes dans l'épithalame et l'oraison funèbre, ce n'est pas seulement parce que les sujets sont différents mais autant à cause de la spécificité des genres poétique et oratoire.

Le moment semble donc venu de redonner à cette notion toute l'importance qu'elle mérite. Sur le plan de la création littéraire, si certains auteurs semblent rechercher l'éclatement, beaucoup d'autres restent fidèles à des distinctions qu'ils jugent naturelles. Il nous suffit ici de citer un romancier, des plus grands :

Les genres sont la vie même de la littérature ; les reconnaître entièrement, aller jusqu'au bout dans le sens propre à chacun, s'enfoncer profondément dans leur consistance, produit vérité et force<sup>37</sup>.

ailleurs : ... « Quel cerveau bien portant peut concevoir sans horreur une peinture en relief, une sculpture agitée par la mécanique, une ode sans rimes, un roman versifié, etc. Salon de 1859, *Œuvres complètes*, t. II, p. 674.

35. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Seuil, p. 116.

36. *Pour la poétique*, p. 45.

37. Henri James, *The Awkward Age*, préface, Londres, 1975, p. 18. Cité par Todorov, *Les Genres du discours*, p. 46-47.

Sur le plan de la critique, et dans le sillage de Baudelaire, un mouvement peu à peu s'accroît et qui mériterait d'être mieux étudié. En face des traités de Marouzeau et de Cressot qui ignorent superbement cette distinction des genres littéraires, de l'énorme *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* de Morier, où il n'y a pas d'adresse *genre*, des ouvrages ou des articles rappellent la nécessité de définir les diverses formes d'expression. Pour ne citer qu'eux, c'est Northrop Frye déplorant que la théorie des genres n'ait jamais dépassé les premières fondations d'Aristote, c'est Gérard Genette se référant aux recherches en ce domaine de Brunetière, de Thibaudet et de Valéry, ce sont les livres de Käte Hamburger en Allemagne et de Jean-Marie Schaeffer en France<sup>38</sup>.

La présente étude se situe dans cette perspective. Elle reprend, développe et sur certains points rectifie un article déjà ancien paru dans *Le Français moderne*<sup>39</sup> et une thèse consacrée au langage dramatique. Il s'agit, comme précédemment, de définir les genres fondamentaux et d'aboutir à une classification rationnelle d'ordre essentiellement stylistique. Nous faisons nôtre en effet la remarque suivante de Pierre Guiraud :

Si l'on peut parler d'une décadence des genres au sens où la rhétorique les concevait, il faut ajouter que jamais les fonctions littéraires n'ont été mieux spécifiées, mais au niveau profond qui est celui de la forme linguistique elle-même. C'est pourquoi la notion de genre s'intériorise pour se confondre avec celle de style<sup>40</sup>.

Il nous paraît outré de parler de confusion, mais il n'en reste pas moins que la distinction entre les genres est avant tout d'ordre stylistique et de ce fait naturelle : chacun d'eux utilise le langage d'une manière qui lui est propre. Ainsi se trouve justifié le titre de cet ouvrage. Il s'agit bien ici de stylistique générale, c'est-à-dire, pour reprendre une donnée chère à Benveniste, de celle qui traite des problèmes de langage avant de traiter des problèmes de langue<sup>41</sup> ;

38. Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, p. 25 ; Gérard Genette dans le recueil collectif *Les Chemins actuels de la critique*, p. 231-247 ; Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, trad. Paris, Seuil, 1986 ; Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

39. N° de juillet 1964, p. 185-193.

40. Les fonctions secondaires du langage, dans *Le Langage*, Encyclopédie de la Pléiade, 1969, p. 459.

41. V. *infra*, p. 41 et 51.

celle qui, rappelant la nature du langage, cherche à préciser les emplois qui lui donnent une valeur esthétique ; celle qui essaie de définir, comme Montesquieu le disait des lois, les *rappports nécessaires qui dérivent de la nature des choses*<sup>42</sup>, les choses étant ici les énoncés de toutes sortes, spontanés ou réfléchis, tels qu'ils se présentent à nous dans la vie ou dans les œuvres. Les genres fondamentaux se définissent avant tout par des emplois particuliers des éléments de l'énonciation. Ce qui justifie également le plan de notre étude. Une première partie s'efforce de définir la nature de ces éléments et la complexité de leurs rapports ; une seconde tente de définir chacun des genres dits fondamentaux et d'aboutir à une classification cohérente parce que naturelle. Au cours de ces recherches, nous nous sommes efforcé d'éviter les raisonnements trop abstraits, de nous appuyer sans cesse sur des exemples simples, d'user d'une terminologie précise, de montrer enfin par des études de texte le bien fondé de nos recherches et de justifier, dans la mesure du possible, nos conclusions. Au lecteur d'en juger en participant à cette aventure (car c'en est une !) sans doute trop ambitieuse mais selon nous nécessaire.

42. Montesquieu, *De l'esprit des lois*, I<sup>ère</sup> partie, chap. premier.



Ce livre a été écrit pour tous ceux qu'intéressent les problèmes du langage et plus particulièrement pour les étudiants en lettres, auxquels le passage de l'explication littéraire traditionnelle au commentaire stylistique pose des problèmes redoutables. Pour les résoudre, il a semblé qu'entre les ouvrages théoriques souvent difficiles à lire et les exercices de stylistique appliquée, il y avait place pour un livre d'initiation qui permette d'avoir une vue d'ensemble de ce vaste domaine. De là ces notions de stylistique générale, générale parce qu'elles s'appuient sur les données essentielles du langage, mais en même temps française dans la mesure où presque tous les exemples sont empruntés à notre langue.

Le livre est divisé en deux parties. Puisque la stylistique traite avant tout des énoncés, sont définis d'abord les différents éléments de l'énonciation. Cette analyse permet ensuite de restituer à la notion de genre toute son importance, de classer les genres littéraires en fonction des rapports entre le dit et l'écrit, en redonnant à la notion aristotélicienne d'imitation toute sa valeur. Ce qui devrait inciter le lecteur à se poser certaines questions et à préciser les correspondances entre la littérature d'une part, la peinture et la musique de l'autre.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7531 00146327 3



9 782130 496113

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

