

E 179/51/a

Nadbitka z „Zagadnień rodzajów literackich”, t. I

JEAN HANKISS

Debrecen

LES GENRES LITTÉRAIRES*

En dépit de l'escarmouche inévitable des nouveaux réalistes et nominalistes autour des genres, il est réconfortant de se pouvoir dire que la distinction des genres littéraires est assurée même si on ne réussit pas à trouver le principe de cette distinction. C'est que les chefs-d'oeuvre et d'autres ouvrages caractéristiques qu'on considère comme des modèles de tel ou tel genre se trouvent plantés, tel le poteau de la chèvre de M. Seguin, empêchant, à l'aide de la corde passablement longue qui y est attachée, que la chèvre, si elle est raisonnable, ne quitte le petit jardin des réalités pour les montagnes lointaines des théories et des rêves. Il est vrai que quand il s'agit de genres littéraires, ce n'est pas un poteau unique qui nous fixe, mais bien une série ou un système de poteaux plus ou moins pareils, et dans la plupart des cas, si la théorie s'éloigne trop de la pratique, c'est que les poteaux n'étaient pas assez nombreux ou assez judicieusement choisis. Toujours est-il qu'on ne serait pas homme, c'est-à-dire curieux, idéaliste et systémophile, si on se contentait de mannequins d'osier traditionnels et si on renonçait à se demander: pourquoi ils sont comme ils sont et ce qui les empêche d'être plus nombreux et de formes plus variées¹.

I

La majorité écrasante des auteurs de poétiques sont unanimes à reconnaître la difficulté de donner à cette question une réponse simple et unique. Et la plupart d'entre eux s'empressent de nous aider à éliminer des réponses possibles. Ce travail négatif a fait d'indéniables progrès, alors que le travail positif en est à ses débuts. On a montré, par exemple, que le groupement actuel des genres reconnus ne saurait être fondé sur la manière de présenter ce qu'on a à exprimer. Le fait qu'une

* [Paru comme chap. XIV d'un livre presque inconnu en Europe — J. Hankiss, *La littérature et la vie* (Obra publicada e prefaciada por Fidelino de Figueiredo. São Paulo 1951)].

¹ Cf. „Helicon“, t. II, p. 95 et suiv., 117 et suiv.



pièce de théâtre n'est pas racontée mais représentée par des acteurs est certes un des signes distinctifs les plus en vue de la littérature dramatique; mais le principe de répartition et de groupement dont il nous conseillerait l'application se montre inefficace dès le premier pas que nous ferions ensuite munis de cet instrument-là. Ajoutons que Stendhal est d'avis que la plus belle ode qui ait été faite au XIX^e siècle est une tirade comprise dans *Le Comte de Carmagnola*, tragédie de Manzoni²; qu'il y a dialogue et que le récit manque dans beaucoup d'autres genres littéraires, p. ex. dans tel roman d'Henri Bataille, dans *La Renaissance* de Gobineau, et qu'il existe pas mal de poèmes dramatiques ou drames livrésques — et cette dernière épithète dit tout. Cependant puisque le principe de la présentation est le plus apparent de tous, on a échafaudé plus d'une poétique sur ce principe, non sans souffrir en secret des incommodités de ce lit de Procuste ou de ce soulier de verre.

Nous nous contenterons ici de faire allusion à ce genre de poésie personnelle qui affuble le moi du poète d'un costume, qui en fait un rôle en apparence objectif³ et qui, quant à la présentation, n'est autre chose qu'un monologue dans les poèmes d'un Burns, d'un Béranger, d'un Petöfi; et, cependant, on sait que c'est un abîme qui les sépare. Le sermon joyeux du moyen âge, par contre, tout en n'admettant jamais un second personnage, est une pièce de théâtre, incompréhensible sans la présence d'une espèce de public.

Plus encore que la manière de présentation, le sujet ou, si l'on veut, l'objet de l'ouvrage littéraire se montre impropre à déterminer le genre littéraire. L'ancien groupement des poèmes en poèmes d'amour, de guerre, politiques, etc., et qui n'a jamais révélé grand'chose, est tombé en désuétude, du moins comme principe de classement. Il y a des poésies lyriques qui ont pour sujet la guerre ou le soldat; que le poète épique chante *arma virumque*, n'est ignoré de personne, et l'auteur tragique passe pour le spécialiste attitré de la lutte, très souvent sanglante. Quant à l'amour, quel genre, si lugubre soit-il, a le courage d'y renoncer? Et la nature?...

D'autres bases de division en groupes se sont révélées insuffisantes, telles la longueur ou la brièveté des ouvrages rangés sous telle ou telle rubrique⁴ le tempérament statique ou dynamique, le type pycnique ou

² Stendhal, *Vie de Rossini*, chap. XXXVIII.

³ Au sujet de *Rollenlyrik* cf. les *Actes du III^e Congrès international d'Histoire litt.* Lyon, mai — juin 1939: *Les genres littéraires*, „Helicon“, t. II, fasc. 2—3. Sur-tout p. 118 et 155.

⁴ On y revient encore de temps en temps, notamment pour séparer la nouvelle du roman; cependant la grande majorité des spécialistes cherchent ailleurs le principe de cette distinction.

asthénique, auquel ils correspondent⁵, etc. Et le signe évident de l'échec de tous ces groupements, c'est la confusion non seulement de genres autonomes dans la pratique, mais des trois grands groupes de genres: épique, lyrique et dramatique, dont la distinction peut être ramenée à Aristote lui-même. M. R. Hartl, notamment, nous énumère les nombreuses variantes d'un classement en deux grands groupes seulement au lieu de trois, avec fusion ou rapprochement soit de la poésie lyrique et dramatique, soit du théâtre et de la poésie épique. Tous ceux qui ont tenté ces rapprochements ont réussi à les étayer de raisons plus ou moins solides et convaincantes, et n'ont point compris que la fusion de deux grands groupes de genres sur trois c'était le danger suprême pour la distinction des genres, l'avant-dernier pas qu'on pût encore risquer avant de tomber dans le néant.

Aussi n'est-ce pas ces trois groupes de genres comme tels auxquels nous nous attaquerons; ils peuvent être considérés comme les résultats philosophiques d'une tentative de grouper ce qui est d'ores et déjà séparé, réparti; tandis que les genres proprement dits, tels que l'épopée ou la romance sont des moules réels, développés dans l'histoire, dont l'existence ne saurait être mise en doute et qui demandent à être séparés, c'est-à-dire distingués, caractérisés avant de pouvoir constituer des groupes rationnels.

II

La poétique moderne, qui en est à sa phase descriptive et analytique plutôt que synthétique et systématique, et qui opère, de nos jours, des mises au point plutôt que des codifications, semble pencher la balance vers une poétique émotionnelle, selon laquelle chaque genre serait caractérisé avant tout⁶ par une nuance d'émotion ou une attitude psychique. L'émotion n'est pas nécessairement un état d'âme et de nerfs signalé par une agitation et un mouvement violent des organes réceptifs, et nous ne croyons pas que l'intensité de cet état d'âme entre pour beaucoup dans la caractéristique des genres, sauf peut-être pour la tra-

⁵ S. Henning (*Psychologie der Gegenwart*, 2^e éd. Leipzig 1931) — Le pycnicien est prédisposé à être objectif, réaliste, poète épique ou romancier; l'asthénique, à chérir la ballade, la tragédie, le drame, l'essai philosophique...; L. Beriger lie les (groupes de) genres à des manières de concevoir le monde et la destinée humaine. La nouvelle ne fleurissait-elle pas à des époques où on avait foi dans l'importance du sort de l'individu (Renaissance, XIX^e siècle)? On se rappelle le mot fameux de Shelley: „in periods of the decay of social life, the drama sympathizes with that decay...“

⁶ Et non exclusivement. Ce n'est qu'un aspect de l'existence des genres. Voir la conclusion de ce chapitre.

gédie et la ballade. Si nous évitons la définition du mot qui, à en croire Paul Valéry, est une planche qui nous aide à passer, mais sur laquelle il serait dangereux de s'arrêter — l'émotion est comme une charge électrique dont nous pouvons sentir l'effet s'il est assez fort, mais qui est encore là quand, trop faible pour être sentie, on n'en constate la présence que sur les modifications qu'elle cause dans le courant normal de notre âme. Tout en étant un enrichissement dynamique, l'émotion n'agit pas sur la détermination des genres comme un principe d'intensité: c'est sa nuance, non sa vigueur qui est en jeu. Il n'est donc pas question pour nous d'une poétique émotionaliste banale, inacceptable celle-là des esthéticiens anti-psychologues⁷; mais d'un système de suggestions sur les relations nécessaires de chacun des genres avec une attitude émotionnelle plus ou moins complexe. Parmi ces émotions y aura, par conséquent, de vraies émotions ou sentiments incontestables, comme la terreur ou la tristesse, mais il y aura aussi des émotions déclenchées par des moteurs intellectuels, philosophiques mêmes, comme le désir de la connaissance de la vie et l'élargissement de l'existence dans un certain sens, propres au roman pur.

On est généralement d'accord que le principe émotionnel doit être appliqué au groupe de genres qu'on résume sous le nom de poésie lyrique. Cet accord s'explique, d'abord, par la tradition poétique, puisque les premiers échafaudateurs de systèmes préconisaient déjà un groupement basé sur la qualité des sentiments que tel genre lyrique avait à inspirer et dont il s'inspirait. En mettant de côté ici l'évolution historique des définitions, tâchons d'établir une correspondance entre genres et attitudes sentimentales⁸, qui puisse réunir la plupart des suffrages des théoriciens anciens et modernes.

Les élégies qu'on a écrites depuis plus de deux mille ans ne sauraient être réduites qu'à un seul dénominateur commun à toutes: c'est qu'elles expriment la langueur, la mélancolie, le désir nostalgique. De la vieille élégie anglo-saxonne *The Wanderer* qui est inspirée par l'amitié perdue et le changement du temps, jusqu'aux *Élégies de Duino* (*Duineser Elegien*) de Rilke, où la méditation et la nostalgie travaillent à renforcer l'espérance et l'unité, on reconnaît la même atmosphère sentimentale, d'une noblesse tranquille et d'une grande douceur. Ni les

⁷ Cf., par contre, l'attitude des négateurs d'une esthétique autonome, notamment L. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, 2^e éd., London 1929, chap. II et suiv., et surtout p. 23.

⁸ Prenons ce terme dans son acception la plus large. L'élément représentatif (intellectuel) exerce, lui aussi, son influence sur nos émotions.

sujets qui sont trop variés, ni la forme⁹ ne peuvent servir à ranger les pièces de vers appelées élégies. Et l'on sait à quel point la notion de l'élégie est liée, surtout depuis Lamartine, à une attitude, c'est-à-dire à un état d'âme et d'esprit relativement durable, continu, souligné encore par une attitude extérieure, un cadre, un rôle... L'ode, par contre, fut toujours le genre littéraire réservé à un sentiment plein d'élan, d'enthousiasme positif ou négatif, c'est-à-dire gonflé d'espoir ou d'indignation „sacrée“, relevé par un langage pathétique et par une fièvre d'inspiration appelée „*furor vaticus*“... L'un d'un mouvement lent et d'une ondulation douce, l'autre d'un mouvement majestueux et véhément à la fois.

Il est plus difficile de trouver une correspondance sentimentale unique à la chanson. Cependant la chanson „classique“¹⁰, rafraîchie par le lied et confondue avec lui, c'est l'expression d'une émotion très simple, d'une unité d'émotion ou presque, soit qu'elle nous paraisse simple par naïveté, c'est-à-dire pauvreté relative et sympathique; soit qu'elle condense en un mouvement unique, plein de profonde signification, une suite ou une liaison d'émotions plus riches.

Le second groupe traditionnel qu'il est aisé de mettre en relations avec des émotions très homogènes et très intenses même, c'est celui des genres dramatiques. Aristote nous avertit déjà que l'auteur tragique existe surtout pour exciter la pitié et la terreur. Après Corneille, il faudrait ajouter: ... et l'admiration. La tragédie ne borne certainement pas là son activité et elle est beaucoup plus qu'une blanchisserie monstre à nettoyer et à repasser, par les machines de la *catharsis*, des âmes qui en ont besoin. Cependant en vain parcourrions-nous des centaines de théories sur la tragédie, anciennes et récentes, pour y chercher autre chose que la fonction psychologique et thérapeutique de ce grand genre. Et s'il convient d'élargir un peu la poétique aristotélique à cet égard, voici ce que les théoriciens qui sont venus après lui, y ont ajouté:

La participation de l'auteur et du spectateur au sort „tragique“ d'un protagoniste conscient de sa destinée et acceptant la lutte contre la destinée, excite dans leur âme non seulement de la compassion, mais de la passion dont l'intensité les élève et les purifie en quelque sorte

⁹ Nous n'ignorons pas que dans certaines poétiques traditionalistes, l'élégie est liée à la forme non-strophique. Cependant, depuis 1860 au moins, la plupart des auteurs de poétiques ont abandonné cette distinction (pratiquée surtout par opposition à l'ode, strophique „par définition“), puisque les poètes romantiques et leurs successeurs ont brillamment renouvelé ces deux genres sans tenir beaucoup de compte de leur présentation en vers.

¹⁰ C'est-à-dire correspondant le plus exactement possible à la définition adoptée et propagée par la poétique scolaire.

ou, tout au moins, leur permet de vivre, pour quelques heures, d'une vie plus „dangereuse“, plus intense, plus importante que la leur. Inutile de rappeler l'analogie assez pauvre des épreuves de football ou de la course de taureaux pour faire mesurer la véhémence et l'efficacité sentimentale d'une telle participation provisoire;

La lutte contre les obstacles et les écluses (eaux mortes)¹¹, et le fait que les conditions de cette lutte deviennent plus graves par la concentration de l'action sur un laps de temps très court, font naître dans l'âme du spectateur des préoccupations, des angoisses, une terreur, mais aussi de la fermeté et du courage que nul autre genre littéraire ne saurait lui faire éprouver. L'action condensée et le caractère lancé tout entier dans la lutte révélatrice font de la tragédie et du drame qui en est le remplaçant, un bain bienfaisant de haute humanité. Il va sans dire que nous entendons par là autre chose qu'un effet moral dans le sens plus strict de ce mot; tout le plaisir esthétique de la tragédie est déterminé par ce bain d'humanité. La composition classique de la tragédie qu'on a découverte de si bonne heure et qu'on n'a guère voulu modifier depuis, travaille pour la régularité et pour la transparence de ce match livré entre l'homme et son sort, tout aussi bien que la forme le plus souvent de la pièce contribue à souligner encore la signification universelle, idéale, symbolique de l'action particulière.

Ce qu'il y avait de moins net, jusqu'à ces derniers temps, c'était le rôle de la poésie épique dans tout ce groupement d'après les motifs émotionnels. Tout récemment, un ouvrage remarquable de M. Robert Petsch¹² a élevé le code, si plein d'inconséquences et de sottises, de la poésie épique, à la hauteur où la perspective nécessaire lui permet enfin d'être comprise selon sa valeur humaine.

Dans l'épopée comme dans la tragédie, grands genres rivaux et si rarement réalisés dans toute leur plénitude, il y a une action et des héros. Cependant, la différence n'en reste pas moins évidente, et elle se révèle encore sur le plan émotionnel, ou, plus proprement, psychologique. Née du besoin de raconter, respectivement d'écouter un récit, la poésie épique fait savourer la connaissance du monde par l'homme et la signification profonde, idéale encore, d'un événement raconté pour tous les événements qui peuvent nous arriver. C'est un plaisir moins bouleversant, moins concentré peut-être que celui causé par le drame; mais c'est un plaisir profond et dont l'effet n'est pas moins durable que celui des luttes

¹¹ R. Hartl (*Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen*, Vienne 1924, p. 1 à 14) tient à faire cette distinction (*Hemmung et Stauung*, p. 19) et en déduit deux types d'action tragique.

¹² Nous faisons suivre la tragédie de la poésie épique, plus apparentée, à notre point de vue, que la tragédie et la comédie.

suprêmes du héros tragique. Une des préoccupations les plus passionnantes de l'âme humaine ne consiste-t-elle pas à saisir le sens du temps, symbolisé ou rendu possible par la suite des événements, et tout récit épique qu'est-il autre chose, en dernière analyse, qu'une tentative de déchiffrer ce symbole, d'aller à la recherche de ce temps toujours perdu et toujours reconquis? L'influence salutaire de Dilthey et de Bergson sur toute théorie nouvelle du récit est capitale; mais c'est à M. Petsch que revient le mérite d'avoir révélé sans obscurité et sans lacunes les ressorts psychiques du récit d'événements: l'émotion du temps, en général; l'émotion du lieu ou, tout au moins, du milieu, le romancier étant le spécialiste attitré des relations du milieu et de son centre humain; le plaisir causé par le temps retrouvé et élargi; l'application de la suite d'événements contenue et ordonnée dans le récit à tous les événements et à l'existence humaine entière; enfin, le plaisir profond de la contemplation qui est, à en croire M. Petsch, l'attitude par excellence du poète épique¹³. Il a montré la richesse sentimentale d'un groupe de genres qui passait pour objectif. Il a fait pour la psychologie de la poésie épique autant que Joseph Bédier avait fait pour l'histoire de la poésie épique.

M. Petsch suit une tradition linguistique qui entend par „épique“ tout ce qui a rapport au récit. Pour lui épopée et ballade, roman et nouvelle s'expliquent par la même région de sources. Tout en acceptant pour ce qui concerne l'interprétation psychologique du récit, respectivement de l'événement, cette unité d'origine, nous sommes obligés de rester fidèles à notre méthode et de ne pas perdre de vue les genres réels qui ajoutent à cette atmosphère émotionnelle leur apport, c'est-à-dire leur „source“ particulière.

L'épopée vraie, qu'elle soit issue de cantilènes ou de sagas primitives ou non, a deux caractéristiques qui sautent aux yeux: sa longueur qui demande une construction dûment mûrie; et ce ton majestueux et religieux qui est le ton épique proprement dit, et qui découle de cette exigence très ancienne selon laquelle le héros épique doit être le champion de sa nation ou d'une grande cause de portée universelle. Laissons de côté la première caractéristique, d'autant plus que dans l'épopée moderne, elle est en harmonie intime avec la seconde, beaucoup plus importante. Or quand on lit une épopée vraie, c'est-à-dire qui est lisible et qui ne manque pas son effet, et qu'on la compare à une épopée livresque, érudite, qui n'a d'épique que le nom, la seule différence entre elles, c'est que la première nous donne une émotion en nous communi-

¹³ Quant à ce dernier, la poésie épique doit le partager, tout au moins avec l'élegie lamartinienne ou parnassienne. En général, l'émotion épique n'est pas plus autonome, plus isolée, plus absolue que toute autre émotion.

quant quelque chose de l'émotion qui l'avait produite. Et il se trouve alors, si nous répétons assez souvent cette expérience qui n'est pas aisée, qu'il ne suffit pas que l'épopée soit consacrée à la propagation d'une grande cause (à ce prix-là la *Henriade* de Voltaire ne serait pas lettre morte), mais qu'elle soit l'expression (que ce mot est faible!) de l'émotion que nous cause la pensée des aïeux dont le sang coule dans nos veines et dont les exploits et les sacrifices ne peuvent nous être indifférents. C'est pourquoi les épopées dont l'auteur est à même de chanter ses propres ancêtres personnels¹⁴ se trouvent dans une situation tout particulièrement favorable et arrivent à réaliser, à une époque où il se fait rare, ce merveilleux épique qui fut l'accueil de tant d'épopées modernes. Le recueillement pieux et ému que fait naître dans l'âme de l'auteur et du lecteur la pensée qu'ils sont les derniers chaînons d'une chaîne sacrée, donne à l'épopée et souvent au roman dit „épique“ une élévation religieuse que les autres genres dits épiques n'ont pas¹⁵.

La légende est, selon son acception internationale, une saga ou un mythe se nourrissant du sol de la religion actuelle; c'est pourquoi elle a un chemin plus droit encore au sanctuaire; mais elle n'inspire souvent pas une émotion aussi forte que l'épopée qui y arrive par des chemins plus secrets, des méandres plus tortueux et qui, par cela même, font battre le cœur plus fort.

La ballade correspond au besoin psychique de l'horreur plus ou moins sacrée¹⁶, horreur non entièrement synonyme de tension extrême et bouleversante, mais aussi un moyen d'éclairer par un vrai éclair tragique les profondeurs du subconscient et de la destinée¹⁷.

Inutile de refaire et même de résumer ce que M. Petsch et nous-même avons dit du conte de fées, dû au désir de nous créer un monde imaginaire libre comme un rêve et où des puissances surhumaines (et

¹⁴ Comme Nicolas Zrinyi, auteur de *Siège de Sziget*.

¹⁵ La communauté du sang est remplacée, de plus en plus, par la communauté des désirs et des idées. Dans la *Légende des siècles*, poète et héros travaillent au prestige de la Race Humaine.

¹⁶ Jusqu'à ses liens avec les superstitions psychologiquement explicables.

¹⁷ Ce genre littéraire en apparence si facile à expliquer du point de vue psychologique, ou psycho-pathologique, prouve dès l'abord l'extrême rareté des explications simples. Il n'y a pas jusqu'au roman policier qui ne doive être ramené à plus d'une source psychique, à plus d'un besoin spirituel. Rappelons à titre d'exemple que, d'une part, c'est le genre littéraire horripilant par excellence, mais d'autre part, comme l'a prouvé R. Messac (*Le „Detective Novel“ et l'influence de la pensée scientifique*, Paris 1929), ses phases de floraison coïncident avec les périodes de l'évolution des sciences: c'est le genre de l'énigme résolue, la pierre de touche de la curiosité humaine, c'est-à-dire de la velléité d'extension intellectuelle.

sub-conscientes) assurent l'accomplissement de tous les vœux légitimes, en rabattant tous les obstacles tant sociaux que moraux, susceptibles de s'opposer à nous.

Sans nous attarder à mettre des étiquettes psychologiques à tous les genres mineurs de la poésie épique, arrêtons-nous un moment au roman. Ce qui le distingue le plus décidément de l'épopée, respectivement du conte en vers, ce n'est pas seulement la forme en prose et en vers, mais la liberté beaucoup plus grande de ces genres en prose¹⁸. Liberté qui peut dégénérer, le cas échéant, en libertinage... Abstraction faite de romans essentiellement épiques (dans le sens mythico-romantique) et des nouvelles qui sont comme des tragédies de serre chaude, le roman „pur“ et la nouvelle typique contentent plus qu'aucun autre genre le désir très humain de connaître des milieux qu'on ignore, des hommes et des existences qu'on ne connaît pas assez, et d'élargir, d'approfondir, rendre plus significative par là sa propre vie. C'est l'émotion des aventures rêvées, des grands voyages exotiques, des découvertes inespérées qui amène le public le plus varié au roman et à sa petite soeur qui se distingue de lui par son „secret“ plus jalousement gardé. Allégé du fardeau de toutes les règles anciennes, de tout le bagage vieillot d'une autorité traditionnelle, le roman n'en est pas moins un vrai genre dont la responsabilité est d'autant plus grande qu'elle ne s'appuie sur aucun contrôle.

Et la poésie didactique, cette poésie à peine poétique? Mais son renouveau sous la forme de la poésie „intellectuelle“ de nos jours facilitera beaucoup notre tâche¹⁹. Même en faisant abstraction de la fable dont les origines se perdent dans la magie, toujours pleine d'émotions, et dont les masques plus ou moins transparents agissent comme un courant électrique alternatif, on doit reconnaître à la poésie didactique le même intérêt moral qui fait l'attrait éternel de la grande comédie, bien qu'à un degré inférieur à celui de l'art comique. Tout enseignement exposé avec art, sous une forme arrondie, avec une structure qui plaît et qui reste, contente le désir le plus humain de „jeter l'ancre un seul jour“. Pêcher dans le fleuve rapide des événements et des idées qui en sont comme la règle l'éclaircissement, cause une joie d'autant plus vive que nous sentons parfois avec trop de mélancolie la fuite du temps étranger et étrange, qui nous entraîne sans nous signifier pourquoi. Et

¹⁸ Liberté d'un côté, mais obligation de l'autre. Cf. à ce sujet, la communication de H. Cysarz au Congrès de Lyon: *Die Gattungsmässigen Form-Möglichkeiten der heutigen Prosa*, „Helicon“, t. II, p. 169 et suiv.

¹⁹ Nous ne pensons ici qu'à une vraie poésie tirant des émotions nouvelles de plaisirs et d'épreuves de l'intellectuel — et non à des vers se chargeant à tort du fardeau d'idées philosophiques ou scientifiques.

c'est même la limite inférieure de la poésie didactique, la limite qu'elle doit dépasser si elle veut s'appeler poésie, que sa faculté de nous toucher, de nous émouvoir par des idées latentes qui servent de base aux idées qu'elle exprime.

Quant à la comédie, c'est encore un genre littéraire que ses commentateurs ont entouré, paré, fiorituré d'une poésie sentimentale de leur façon, en invitant les gens à ne pas croire à la gaieté de Molière, à chercher au fond de ses bouffonneries des souffrances déguisées, refoulées. Il y a du vrai dans tout cela, autant que dans la théorie de Bergson qui donne au rire et au comique un rôle aussi élevé d'idéalisation et de généralisation que d'autres attribuent à la tragédie et au tragique. Ajoutons, toutefois, deux sources psychiques de l'attachement du spectateur à tout ce qui est comique. C'est d'abord quelque chose de semblable au plaisir d'écouter un conte de fées: c'est un monde sans danger, où rien ne tire à conséquence et où les faux pas n'entraînent la mort de personne. D'autre part, tout ce qui est comique peut satisfaire notre besoin de connaître, c'est la poésie du revers de la médaille — mais connaissance plaisante et revers qui nous permet à croire à l'envers, c'est-à-dire à notre supériorité — sans nous sentir des sots. On nous y montre des caractères peu héroïques, on souligne des traits très semblables à tout ce que nous désapprouvons en nous-mêmes, mais cela en nous permettant de ne pas nous identifier complètement avec les personnages qui en sont les porteurs ridicules.

A mesure qu'on s'éloigne de la poésie lyrique et tragique, les émotions que le lecteur cherche dans l'oeuvre littéraire se trouvent être plus complexes et moins évidentes. Ce n'est pas que les recherches sur les genres épiques, par exemple, ne soient pas poussées d'ores et déjà bien avant; mais elles sont loin d'avoir pénétré dans l'opinion publique, ce *consensus gentium*²⁰ si important, nourri de préceptes poétiques surannés autant que grossiers²¹. Elles sont complexes et peu évidentes, mais cela ne veut pas dire qu'elles soient incertaines ou équivoques. Nous les reconnaissons d'emblée dès qu'une oeuvre nouvelle nous met en présence d'elles.

²⁰ P. Kohler (*Contribution à une philosophie des genres*, „Helicon“, t. II, p. 135 et suiv.) voit dans les genres des „conventions collectives“.

²¹ Aussi faudrait-il disposer de beaucoup plus de place pour soumettre à une critique approfondie ces complexes qui gagent à être éclairés de tous côtés. Dans la série d'études que nous nous proposons de consacrer aux genres littéraires, nous aurons l'occasion de remplacer les généralités par les détails, en nous rappelant la judicieuse parole de L. A. Richards (*Principles of Literary Criticism*, chap. VIII): „The artist is an expert in the »minute particulars« and *qua* artist pays little or no attention to generalizations“. On peut se le tenir pour dit sans être artiste autrement que par une très humble et très lointaine affinité élective.

III

Si on essayait de représenter par des dessins géométriques l'insaisissable réalité spirituelle, on tracerait une série de cercles plus ou moins importants (genres littéraires) dont les aires se couvrent en grande partie, ne laissant d'absolument libres que les parties centrales de chacun d'eux. La ballade idéale, ce serait le modèle idéal des ballades les plus caractéristiques, ou le commun dénominateur de nos idées divergentes sur l'essence de la ballade. Sa surface serait en partie commune avec celles de la romance, de la légende, de la tragédie, etc. Une fois basé sur l'émotion, état d'âme qui ne favorise pas les jugements tranchants et les théories absolues, le classement des genres n'aurait plus rien de pédantesque; la fusion partielle de groupes entiers de genres (groupes apparentes selon l'ancienne poétique!) assurerait à la conception des genres littéraires le maximum de flexibilité et de vitalité²².

On ne saurait résister à la tentation de considérer les genres littéraires comme dûs à un choix naturel et ayant survécu aux autres genres possibles grâce à des qualités supérieures qui les distinguent. L'analogie de la doctrine darwiniste appliquée aux genres littéraires nous ferait supposer l'existence, en puissance, d'une série de genres littéraires qui se seraient fait suite sans que l'intervalle entre deux genres „voisins“ pût être constaté. Ainsi, ballade et romance se confondent sans qu'il soit facile de tracer entre elles une ligne de démarcation suffisamment nette; et les cinq genres dramatiques qui constituent la gamme inventée par Diderot sont aussi difficiles à distinguer que les huit espèces du roman chinois établies par Lin Youtang, dans *My Country and My People*. D'autres genres, restés plus solitaires, plus isolés, auraient vaincu, avec le temps, tous leurs voisins et rivaux moins forts, moins caractéristiques qu'eux. Aujourd'hui l'abîme qui sépare chacun des genres vivants des genres voisins est aussi inégal que la différence qu'il y a entre deux animaux appartenant à deux espèces vivantes.

Les genres littéraires ne sont certes pas préexistants aux oeuvres. Ils sont plutôt „des abstractions tirées de quelques chefs-d'oeuvre le plus souvent imités“²³ dont les auteurs — on ne sait plus sous quelles influen-

²² Il arrive souvent que des recherches nouvelles poussent une série d'ouvrages sur une autre voie comme un wagon de marchandises. En conséquence des travaux de J. Bédier, les légendes épiques françaises sont considérées désormais comme des romans. — M. Lukács montre que l'inspiration dramatique déploie la meilleure part de son activité dans le domaine d'autres genres que le drame (moderne), etc.

²³ Allocution présidentielle de W. Folkierski au Congrès mentionné („Helicon“, t. II, p. 117). — Sur les sous-genres et prégenres, cf. les communications de M. H. Cysarz (*op. cit., ibid.*, p. 169 et suiv.) et P. Van Tieghem

ces et sous quelles constellations particulièrement heureuses — ont réalisé quelques-uns des „meilleurs modes possibles“, capables de séduire jusqu'au Voltaire... Une des raisons de leur succès, c'est peut-être que ces genres correspondent à ce qu'il y a de plus universel dans les hommes: des attitudes sentimentales communes à tous et aisément discernables.

Le public et la critique ne se lassent pas de chercher l'émotion (cette fois-ci presque identique à notre tonalité affective du chapitre XI) qui, à leur sentiment, décide de l'appartenance de l'ouvrage à tel ou tel genre. Il y eut une époque où la „forme fixe“ la plus connue peut-être, le sonnet, courait le risque d'être élevé en genre littéraire; notamment quand Heredia a inventé le sonnet „à horizon ouvert“ et où ses commentateurs s'évertuaient à mettre en valeur ce changement dans la structure intérieure du sonnet. Fermé par la tendance de sa forme (tendance descendante; il glisse un peu plus rapidement qu'il n'avait monté, vers sa fin qui est un couronnement et un but), l'ancien sonnet a dû céder, pour un certain temps, au sonnet qui semble une montée ininterrompue avec perspective finale du haut du sommet... Ce qui reste immuable ou peu s'en faut, c'est le sonnet, forme fixe, permettant et inspirant des solutions psychologiques des „contenus“ très variés²⁴.

Il nous semble presque superflu de dire encore 1°. qu'une émotion ou un complexe d'émotions ne suffit pas à caractériser un genre sans l'intervention d'autres facteurs caractéristiques qu'une existence, plus ou moins longue, de circonstances historiques ont développés et que souvent nous trouvons à l'origine même du genre en question. La tradition qui lui a fait adopter telle forme, ou qui lui a octroyé telle charte souvent compliquée, est une source aussi importante que puissante de la caractéristique et de la conservation du genre; 2°. qu'il ne suffirait certes pas de donner au poète telle attitude sentimentale, telle émotion

(Deux exemples de la formation de genres nouveaux dans le roman du XIX^e siècle, *ibid.*, p. 183 et suiv.). Le morcellement du roman en sous-genres se produit à nos yeux, du roman d'éducation (Fénelon, Goethe) à l'*Ich-Roman*, du roman exotique à la *novela de costumbres* (*La Familia de Alvareda* de Fernán Caballero), etc.

²⁴ Nous nous sommes abstenus de descendre dans les bas-fonds plus obscurs mais plus tentants de l'émotionalisme et nous n'avons pas cité tout ce que de grands spécialistes reconnus ont dit de la „volonté de pouvoir“ de Nietzsche, de la „poussée à la mort“ des psychoanalystes, de la „réalité du second degré“, etc. etc., de tout ce qui pourrait réduire nos recherches à un système moderne et infiniment attrayant du surnaturel dans la création et dans la jouissance littéraire. C'est une tâche aussi belle que pleine d'actualité. Elle aura probablement pour résultat d'assigner certains genres aux sentiments plus généraux (ode, élégie etc.), tandis que d'autres trouveraient leur source dans les couches plus profondes de la vie spirituelle.

simple ou compliquée pour lui faire écrire une élogie et rien d'autre qu'une élogie. Mais (1°.) de tous les ressorts qui assurent au mécanisme du genre son élasticité, sa jeunesse résistante, son autorité, c'est l'émotion caractéristique qui reste encore la plus efficace; et (2°.) il est probable que si on procurait au poète d'autres attitudes sentimentales que celle qui est propre à l'élogie, l'idée ne lui viendrait jamais d'écrire une élogie, et il „tomberait“ dans un autre genre.

Nous ne saurions assez répéter que dans tout ce que nous venons d'exposer il ne s'agit pas nécessairement des sources d'émotion qui ont fait naître les genres littéraires. L'histoire, sans laquelle la psychologie marcherait d'échec en échec, nous dira qu'il y a tel genre qui est né de nécessités culturelles, politiques, sociales, techniques, etc. Mais ces nuances n'en contribuent pas moins maintenant où les raisons génétiques de l'existence de ces genres ne sont plus d'actualité, à leur donner une raison d'être puissante et continue. C'est maintenant que nous groupons nos genres, c'est donc l'emploi actuel des moules que nous devons consulter pour connaître la principale fonction de chacun d'eux.

L'émotion inspiratrice et l'émotion inspirée ne sont pas toujours identiques. Car le poète a des émotions très particulières, découlant du fait même de la création, émotions que le lecteur, le spectateur ne soupçonnent pas. Ce qui n'empêche pas que la connaissance de plus en plus générale des „aspirations“ de tel ou tel genre ne contribue à assurer sinon le parallélisme, du moins l'harmonie complexe des deux facteurs inégaux de la vie littéraire: l'émotion de l'auteur et celle du lecteur²⁵.

Ce qui cause l'impopularité des genres littéraires, c'est le préjugé qu'ils constituent un code. Malgré les abus de la part de critiques entichés de pédantisme, les genres n'ont rien d'un code et ne doivent pas „gêner les coudées franches de l'écrivain“²⁶. L'existence de genres ne porte point préjudice à la liberté du créateur; il n'y a, tout au plus, que leur caractère de modèles schématiques consacrés par la tradition

²⁵ Si l'artiste a besoin du genre comme cadre ou comme modèle, le public en a besoin beaucoup plus que lui. Et ce qu'il exige de la littérature, c'est sa gamme d'émotions telle que la tradition et le génie ont pu la réaliser dans leur éternelle lutte si féconde. Il ne consentirait jamais à voir cette gamme appauvrie, rétrécie, plus monotone, moins humaine. Le reste des „règles“, il l'accepte en haussant les épaules. Il est bon enfant, il va peut-être même jusqu'à discuter les „lois“ de l'épopée, de la tragédie, du roman. Mais il tient à l'essentiel avec toute la force de ses instincts.

²⁶ M. Folkierski, *loc. cit.* — Le fait que beaucoup de critiques se contentant, pour toute critique, de comparer l'ouvrage nouveau au moule du genre littéraire qu'il est censé représenter ou incarner, ne doit pas être reproché au moule qui n'en est pas responsable.

qui pèse quelque peu sur la création littéraire. Mais nous croyons cette emprise beaucoup moins intense que celle des modèles non schématiques: les ouvrages des maîtres. C'est avec leur aide que les débutants peuvent faire leur apprentissage indispensable²⁷.

Les genres littéraires contribuent à assurer la continuité de la technique de l'art; ils introduisent l'ordre et la discipline dans la vie littéraire dont ils sont les lignes isobares ou isothermes. L'abbaye de Thélème elle-même a certaines règles relatives²⁸. Selon une remarque très fine de M. P. Kohler, les genres établissent entre auteur et public des relations plus aisées et plus fructueuses, tandis que M. H. Cysarz voit en eux une preuve de la nécessité du métabolisme entre vie et littérature²⁹.

Comment seraient-ils superflus ou nuisibles lorsque deux grands poètes: le Dante et le Peuple tiennent à eux toutes leurs forces?³⁰

RODZAJE LITERACKIE

STRESZCZENIE

Gatunki literackie — wbrew dość często wyrażanym poglądom, że są one tylko przestarzałymi hamulcami — istnieją, narzucają swoją obecność, starzeją się jedynie nader powoli, a nawet fakt tego starzenia się można uznać za problematyczny.

Jest rzeczą łatwiejszą poddać krytyce aktualnie przyjętą klasyfikację gatunków literackich niż zaproponować słuszniejszą, bardziej logiczną, mniej dotkniętą błędem u podstaw grupowania. Ani sposób przedstawienia, ani podmiot (lub przedmiot) dzieła literackiego nie nadają się na podstawę takiego zgrupowania.

Także liczba grup ogólnych (poezja liryczna, epiczna, dramatyczna itd.) podlega zmianie w związku z koncepcją teoretyków. Toteż zajmujemy się nie rodzajami literackimi, lecz samymi gatunkami odgraniczonymi od siebie i pełniącymi rolę schematycznych wzorów dla powstających dzieł literackich.

*

Może współczesna poetyka, która jest raczej w fazie opisywania i analizowania niż w fazie syntetyzowania i kodyfikowania — przystosowałaby się do tego sposobu widzenia rzeczy, w myśl którego każdy gatunek literacki jest nacechowany przede wszystkim (a nie wyłącznie) pewnym odcieniem uczuciowym lub pewną postawą psychiczną. Mniejsza o to, czy uczucie jest intensywne, czy

²⁷ P. Kohler, *op. cit.*

²⁸ P. Kohler nous rappelle que dans la création littéraire il y a combinaison et construction, donc la tradition technique ayant fait ses épreuves n'y saurait être quantité négligeable.

²⁹ „Helicon“, t. II, pp. 141 et suiv., resp. 178. — Les genres sont la condition sociale de la création littéraire. P. Kohler appelle la poétique des genres la sociologie de l'art...

³⁰ W. Folkierski, *ibid.*, p. 127; L. Sorrento, *Il genere letterario e la poesia popolare*, „Helicon“, t. II, p. 98.

też nie jest intensywne, byle można było stwierdzić jego obecność, podobnie jak obecność minimalnego ładunku elektrycznego; w grę wchodzi jego odcień, nie zaś jego siła.

Zawsze istniała wielka grupa gatunków literackich, w których czynnik uczuciowy grał rolę podstawową: to poezja liryczna. Liczne odmiany elegii, tak różne przez swój podmiot lub przez swoją formę, wiążą się ze sobą tym, że wszystkie wyrażają tęsknotę, melancholię, pragnienie nostalgiczne, stan duszy i umysłu względnie trwałe, ciągle, a podkreślony jeszcze przez postawę zewnętrzną, jakieś ramy, jakąś rolę. W przeciwieństwie do elegii o d a była zwykle zarezerwowana dla uczucia pełnego uniesienia i entuzjazmu bądź pozytywnego, bądź negatywnego. Pierwszą z tych odmian znamionuje „rozwój“ tego uczucia powolny i fałowanie łagodne; drugą „rozwój“ gwałtowny i patetyczny.

Piosenka (*la chanson*) resp. *lied*. (*le lied*) odpowiada jedności uczucia prostego i skondensowanego; charakteryzuje ją naiwność i świeżość, prawdziwa lub pozorna.

W tradycyjnej grupie rodzajów dramatycznych tragedia jest tym gatunkiem, który według Arystotelesa wywiera wrażenie poprzez uczucia, które budzi, a mianowicie: litość i przerażenie. Corneille dołącza do nich podziw. Sposób, w jaki tragedia rozwiązuje to zadanie, sprawia ów pozorny cud, że uczucia przynębiające, takie, jak udręka i przerażenie, wiążą się z poczuciem stanowczości i odwagi. Tragedia jest kąpielą humanizmu o potężnej zdolności leczniczej.

Grupa gatunków epicznych działa na nas przez przyjemność przeżywania czasu (ukształtowanego przez opowiadane zdarzenia), czasu odnalezionego i rozszerzonego, przez odniesienie ciągu zdarzeń epickich do ludzkiego istnienia w ogóle, a w szczególności do życia czytelnika czy słuchacza. Oto część uczuciowego bogactwa tej grupy gatunków literackich, które przed R. Petschem uchodziły za obiektywne.

Epopeja żywa dołącza do tego wzruszenia czasem, wzruszenia intymnego i uporczywego, swój patos wzniosły i *quasi*-religijny, który — zważywszy objętość utworów tej kategorii — ma dostateczne możliwości, aby nas na wskróś przeniknąć. Nasze wzruszenie rodzi się z myśli o naszych przodkach, których krew płynie w naszych żyłach, lub przynajmniej stąd, że wiążemy się z ich sprawą. To właśnie tłumaczy, i to w sposób naturalny, ową c u d o w n o ś ć epicką, która była rafa dla tylu nowoczesnych epopei książkowych czy urodzonych martwo.

Legenda, która najczęściej związana jest z religią, i saga czy mit są wyrazem potrzeby religijnej; z kolei ballada odpowiada psychicznej potrzebie grozy, która często odsłania złoza ludzkiej podświadomości.

Baśń żyje naszym pragnieniem i naszą radością odnalezienia w wyobraźni świata wolności, gdzie spełniają się wszystkie nasze słuszne życzenia, wszystkie nasze wymagania moralne i społeczne.

Powieść i nowela, znacznie swobodniejsze niż gatunki epickie wierszem, zadowolają bardziej niż wszelkie inne gatunki literackie naszą tęsknotę za poznaniem środowisk, które w rzeczywistości są przed nami zamknięte lub nam wzbrowione (powieść obyczajowa, powieść realistyczna, powieść egzotyczna itd., ale także powieść historyczna i powieść utopijna, ponieważ środowisko niekoniecznie należy do naszych czasów!). Nie trzeba podkreślać, że powieść, podobnie jak wszelki gatunek oparty na opowiadaniu zdarzeń, wzmacnia intensywną radością przeżywania środowisk, subtelną przyjemnością przeżywania czasu.

Bajka i w ogóle poezja dydaktyczna korzystają z faktu, że wszelkie nauczanie, przekazane artystycznie, daje nam złudzenie, iż ratujemy coś trwałego

przed nieubłaganiem mijaniem czasu i nas samych. Wiedza jest wielką pociechą wówczas, gdy nie można się chlubić mocą.

Komedia nie tylko upoważnia nas do beztroskiej i nieokreślonej wesołości, ale przenosi nas także w podwójny świat: w świat codziennej rzeczywistości, który jest równocześnie podobny do świata baśni bez poważnego niebezpieczeństwa dla nas samych, w świat, którego jesteśmy zbiorowym sędzią jako publiczność teatralna. Z jednej strony, zadowolenie z poznania rzeczywistości bez złudzeń; z drugiej, zadowolenie z względnego bezpieczeństwa w łonie zbiorowości, która myśli tak jak my. Oto dwojaki odcień naszej przyjemności.

W miarę oddalania się od poezji lirycznej i tragicznej wzruszenia, których szuka czytelnik w dziele literackim, stają się bardziej złożone i mniej oczywiste, co nie oznacza, by były mniej pewne czy dwuznaczne.

*

Większość gatunków literackich ma nie tylko punkty styeczne z innymi gatunkami, ale nadto wspólną z innymi część sfery swoich właściwości. Wiele ballad schodzi się z romancami, ponieważ posiadają tylko małą ilość rysów charakterystycznych, które należą wyłącznie do ballady. Życie to mieszanina, to nawet beładna mieszanina. Kiedy mówimy o balladzie, mamy na myśli balladę idealną, typiczną, nasyconą ową „świętą“ grozą, której jest wcieleniem (np. ballady szkockie, Goethego *Król olch*, ballady Arany'ego). Wszystkie cechy drugorzędne takich ballad (narracja przerywana, przedmiot zaczerpnięty z folkloru lub z legend historycznych itd.) wynikają w sposób logiczny z ich kolorytu psychicznego.

Trudno się oprzeć pokusie traktowania żywych gatunków literackich jako form czy typów szczególnie udanych i użytecznych, które utrwaliły się dzięki naturalnej selekcji i przeżyły inne gatunki możliwe, formy przejściowe — a to dzięki swoim wyższym wartościom, które uczyniły je bardziej zdolnymi do życia. Analogia do teorii Darwinowskiej pozwoliłaby nam przypuścić istnienie, *in possibilitate*, nieprzerwanej serii gatunków literackich, z których tylko niektóre się uchowały: te które lepiej odpowiadały natchnieniu autorów odnoszących wrażenie, że w ich to właśnie zasadach odnaleźli „najlepsze z możliwych sposoby“ twórczego działania.

Nie trzeba podkreślać, że: 1) uczucie lub kompleks uczuciowy nigdy nie wystarczy do scharakteryzowania gatunku literackiego; należy uwzględnić inne rysy charakterystyczne, rozwinięte w toku historycznego istnienia gatunku i uświęcone przez tradycję; 2) nie wystarczyłoby poddać poecie określoną treść uczuciową, aby go skłonić do napisania elegii, i niczego innego niż elegii.

Uczucia i postawy, o których mówiliśmy tutaj, nie są zawsze tymi momentami, które zdecydowały o powstaniu danych gatunków, lecz są tymi, które obecnie pozwalają je nam grupować.

Uczucie inspirujące (twórcy) i uczucie inspirowane (czytelnika, widza, publiczności) nie zawsze są identyczne; nie przeszkadza to wcale możliwości paralelizmu, wzajemnej odpowiedniości czy harmonii pomiędzy tymi dwoma uczuciami.

*

Tym, co stanowi o niepopularności gatunków literackich, jest przesąd, że są one łożem Prokrustowym, kodeksem przepisów i że ograniczają swobodę twórczą pisarza. Z takiego punktu widzenia trzeba by mieć także pretensję do dzieł literackich, które się narzucają pisarzom jako wzory: ich zaborczy wpływ jest znacznie większy niż wpływ zasad kształtujących gatunki literackie.

Te zaś zapewniają ciągłość techniki artystycznej; ich użyteczność, tak często kwestionowana, jest wyraźnie potwierdzona przez poezją ludową i przez wielu znakomych twórców.

