

E 179/40

HELICON

REVUE INTERNATIONALE DES PROBLEMES
GÉNÉRAUX DE LA LITTÉRATURE

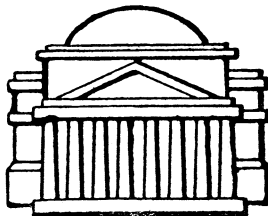
PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA
COMMISSION INTERNAT. D'HISTOIRE LITTÉRAIRE MODERNE
TEXTE EN ALLEMAND, ANGLAIS, ESPAGNOL, FRANÇAIS, ITALIEN

TOME II

FASC. 2-3

JEAN HANKISS

*LES GENRES LITTÉRAIRES ET LEUR BASE
PSYCHOLOGIQUE*



EDITIONS ACADEMIQUES PANTHEON
AMSTERDAM OLTEN



179/40



TABLE DES MATIÈRES

LES GENRES LITTÉRAIRES :

JEAN HANKISS (Debrecen) : Les genres littéraires et leur base psychologique	117
GUSTAVE COHEN (Paris) : L'origine médiévale des genres littéraires modernes	129
PIERRE KOHLER (Berne) : Contribution à une philosophie des genres	135
MANFRED KRIDL (Wilno) : Observations sur les genres de la poésie lyrique	147
BÉLA ZOLNAI (Szeged) : La ballade épique	156
HERBERT CYSARZ (München) : Die gattungsmäßigen Form-Möglichkeiten der heutigen Prosa	169
ZYGMUNT L. ZALESKI (Warszawa) : Un genre littéraire à définir : la critique immédiate	181
PAUL VAN TIEGHEM (Paris) : Deux exemples de la formation de genres nouveaux dans le roman du XIX ^e siècle	183
KURT WAIS (Tübingen) : Die nationalen Typen des neueren Dramas im genetischen Zusammenhang	192
TADEUSZ GRABOWSKI (Poznań) : La question des genres littéraires dans l'étude contemporaine polonaise de la littérature	211
RAYMOND LEBÈGUE (Rennes) : La vie d'un ancien genre dramatique : le mystère	216
WŁADYSŁAW FOLKIERSKI (Kraków) : Résumé présidentiel	223

Allocutions et interventions de Mlle KOSKO et de MM. BÉDARIDA, BONNARD, BRAY, CHARLIER, COHEN, COTTAZ, CYSARZ, DE REUL, ETIENNE, FOLKIERSKI, FUCHS, GRABOWSKI, HANKISS, HERRIOT, KOHLER, KRIDL, LAFOURCADE, LEBÈGUE, LEGOUIS, LIRONDELLE, LOMBARD, MARKOVITCH, MICHEL, PAUPHILET, RAYMOND, SICILIANO, VAN TIEGHEM, WAIS, ZALESKI et ZOLNAI.

LA COMMISSION :

Extrait des procès-verbaux (Raymond Lebègue)	225
Index des communications et des interventions	227

LA PREMIERE SÉANCE

du Congrès s'ouvre sous la présidence de M. Edouard HERRIOT, Président de la Chambre des Députés, Maire de Lyon.

M. LIRONDELLE, Recteur de l'Université qui a offert au Congrès l'hospitalité des salles de la Faculté des Lettres, souhaite la bienvenue aux congressistes au nom de l'Université de Lyon, ville de culture ancienne, riche et variée, où la littérature n'a jamais cessé de tenir un rang élevé.

M. Edouard HERRIOT, au nom de la ville de Lyon salue les congressistes en insistant sur la signification de leur venue à une heure si difficile de l'histoire européenne. Et il continue ainsi : «Je vous suis d'autant plus reconnaissant d'être venus et de consacrer votre temps aux genres littéraires, que vos occupations allègeront peut-être ma conscience d'un fardeau qui y pèse depuis bien longtemps. Cette élégante brochure qui contient les résumés de vos communications m'a rappelé des souvenirs et m'a inspiré des remords. A l'École Normale je fus l'élève de Ferdinand Brunetière, auteur d'un livre célèbre sur l'Évolution des Genres. Ce premier volume qu'il a publié devait avoir une suite. Brunetière fut très mortifié d'une conférence qu'en 1895 un jeune normalien avait faite sur les genres littéraires et sur sa méthode. Il s'est piqué et il a renoncé à son projet de passer en revue tous les genres... Le jeune normalien, c'était votre serviteur... En ce moment, je sens toute ma responsabilité et vous me voyez couvert de honte rétrospective. En vous voyant approfondir le même sujet, je me réjouis de ce que l'atmosphère de la ville de Lyon dont je suis maire, contribuera à me réconcilier avec les mânes de mon regretté maître.»

M. VAN TIEGHEM, Vice-Président de la Commission Internationale d'Histoire littéraire, organisatrice du Congrès, prend la parole en ces termes :

Mesdames, Messieurs,

Le Président de la Commission Internationale d'Histoire littéraire moderne, le Professeur F. Baldensperger, de Harvard University, étant retenu en Amérique par ses fonctions, c'est au Vice-Président français de la Commission, organisatrice de ce 3^e Congrès International d'Histoire littéraire comme des précédents, que revient l'honneur et le plaisir de vous souhaiter très cordialement la bienvenue. Vous avez tenu à maintenir la tradition inaugurée à Budapest en 1931, continuée à Amsterdam en 1935 ; et cette fois encore vous n'avez pas été découragés par l'austérité de notre programme. Vous venez ici, de treize pays différents, animés d'un même esprit purement objectif et scientifique, et qui dans l'histoire de la littérature n'a en vue que la recherche de la vérité. Nos congrès ne sont pas des congrès à nombreux effectif ; nous nous retrouvons entre nous, travailleurs de l'histoire littéraire, collègues dont beaucoup sont des amis. Nous serions néanmoins plus nombreux cette année, si plusieurs de nos collègues qui se proposaient non seulement de prendre part à nos discussions, mais même de nous donner des exposés, n'en avaient été empêchés par diverses raisons, état de santé, trop lourdes tâches professionnelles, ou autres. Je citerai notamment les Professeurs Beriger (Zürich), Eckhardt

(Budapest), Fransen (Amsterdam), Kruuse (Aarhus), Liljegren (Greifswald), Russo (Florence), Schücking (Leipzig), Sorrento (Milan), Viëtor (Harvard), Mlle Ciechanowska (Cracovie). J'en pourrais ajouter plusieurs autres qui se promettaient tout au moins d'assister au Congrès, pour lequel même ils s'étaient inscrits, et qui au dernier moment n'ont pu s'y rendre. Nul doute que de loin ils ne suivent avec intérêt nos travaux ; nous leur envoyons à tous notre bien cordiale sympathie.

Gehrte Kollegen deutscher Sprache ! — Im Namen der Commissionsion habe ich die sehr angenehme Aufgabe, Ihnen für die warme Teilnahme zu danken, die Sie unserm Kongreß zeigen, indem Sie dieses Jahr zahlreicher kommen, als in unseren vorigen Versammlungen. Gehört doch unser allgemeines Thema, die literarischen Gattungen, derjenigen Art Literaturwissenschaft, die seit einigen Dezennien der deutschen Forschung eine so reiche Fundgrube eröffnet hat. Solche Fragen sind schwierig, weil sie das innere Wesen des literarischen Kunstwerks betreffen ; wir brauchen, um einige Fortschritte in der Analyse zu hoffen, um das Zusammenwirken verschiedener Momente in dem immer geheimnisvoll bleibenden literarischen Schaffen zu zergliedern und zu verstehen, die Mitwirkung aller Fachgenossen verschiedener Nationen, jeder mit seinem eigenen Aussichtspunkt, mit seiner eigenen Methode. Deswegen sind wir Ihnen sehr verpflichtet, und sehr froh, Sie heute begrüßen zu können.

Anche a voi, cari colleghi d'Italia, mi piace rivolgermi ; anche voi salutiamo e ringraziamo per la vostra presenza così gradita agli organizzatori di questo Congresso. Si deve aspettare molto dalla patria di Giambattista Vico e di Benedetto Croce in cotali ricerche intorno alla natura ed alle leggi dell'opera d'arte di forma letteraria. E già sappiamo quanto questi studi psicologico-estetici hanno occupato gli studiosi di storia letteraria al di là delle Alpi.

To our British colleagues I say a heartily welcome. The problem of literary kinds, of their rôle in the historical development of literature, of their psychological meaning, must not be disregarded in that acute criticism in which so many English essayists and historians of letters have been — and are nowadays — such masters.

Et maintenant je voudrais saluer en leurs langues respectives nos collègues néerlandais, polonais, hongrois, etc... Mais quand il s'agit de ces idiomes, mes moyens linguistiques se dérobent à mes bonnes intentions. Je me bornerai donc à dire aux uns : Ik heet U welkom !, — aux autres : Melegen üdvözlöm a jelenlevöket !, — aux autres : Witam serdecznie kolegów Polaków !

Sur la proposition de M. Van Tieghem, le Congrès procède à l'élection du Bureau. Sont élus à l'unanimité :

M. Władisław FOLKIERSKI (Kraków), *Président*,

MM. Gustave CHARLIER (Bruxelles) et Herbert CYSARZ (München), *Vice-Présidents*,

M. Jean HANKISS (Debrecen), *Secrétaire général*,

M. Marcel RAYMOND (Genève), *Secrétaire adjoint*.

M. FOLKIERSKI¹ prend la présidence. Il remercie vivement M. Herriot de la part qu'il a bien voulu prendre à l'inauguration du Congrès ainsi que de son intéressante allocution. Puis, il exprime toute sa gratitude de la confiance que ses collègues viennent de lui montrer. «L'Europe est noire à l'heure présente. Nous sommes arrivés ici des quatre coins de l'horizon européen, non pour oublier de graves soucis — nous ne saurions y réussir — mais bien plutôt pour trouver quelques heures de répit intellectuel qui puissent nous permettre de retremper nos forces avant de revenir à nos devoirs si graves et si pleins de lourdes responsabilités.»

Ceci dit, M. Folkierski passe au sujet du Congrès et esquisse les lignes essentielles du débat possible. Les genres littéraires sont-ils préexistants aux œuvres ou, au contraire, ne sont-ils que des abstractions tirées de quelques chefs-d'œuvre le plus souvent imités? S'ils ne sont pas préexistants, ont-ils, toutefois, et tout de même, une influence directe sur les œuvres, sur les auteurs, sur la critique? Constituent-ils un code susceptible de gêner les coudées franches de l'écrivain? Et puisque leur existence, tout au moins dans l'imagination des auteurs de poétique et d'un grand nombre de critiques, semble avérée, ce sera notre tâche de chercher et de confronter les facteurs psychologiques, historiques ou autres qui en expliquent l'origine ou, du moins, l'utilité. Puis le Président donne la parole à M. Hankiss dont l'exposé a la mission de mettre en lumière les motifs psychologiques de la distinction des genres.

M. J E A N H A N K I S S

(Université de Debrecen)

LES GENRES LITTÉRAIRES ET LEUR BASE PSYCHOLOGIQUE

Rien de plus reconfortant que de se pouvoir dire, au seuil d'une entreprise aussi épineuse que la nôtre, qu'au fond, on ne risque pas grand'chose : la distinction des genres est assurée même si on ne réussit pas à trouver le principe de cette distinction. C'est que des chefs-d'œuvre et d'autres ouvrages caractéristiques qu'on considère comme les 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 demander :

¹ Voir la note à la fin des débats.

pourquoi ils sont comme ils sont et ce qui les empêche d'être plus nombreux et de formes plus variées.¹

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 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 muni 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 Manzoni ;² qu'il y a dialogue et que le récit manque dans beaucoup d'autres genres littéraires, p. ex. dans tel roman d'Henri Bataille et qu'il existe pas mal de poèmes dramatiques ou drames *livresques* — et cette dernière épithète dit tout. Cependant puisque le principe de la présentation, de la *Darbietung* 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.

Je me contenterai 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 objectif (*Rollenlyrik*) et qui, quant à la présentation, n'est autre chose qu'un *monologue* dans les poèmes d'un Petöfi, d'un Burns, d'un Béranger ; 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 vous voulez, l'*objet* de l'ouvrage littéraire se montre impropre à déterminer le genre littéraire. M. Petsch et bien d'autres l'ont prouvé avec une maîtrise que nous ne saurions égaler. 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 groupement des genres. Il y a des poésies lyriques qui ont pour sujet la

¹ Avant d'entrer en matière, qu'il nous soit permis, 1^o de prier nos auditeurs, respectivement nos lecteurs, de considérer le résumé de cette communication (paru dans *Hélicon*, II^e vol. 1^{er} fasc.) comme lu et connu ; 2^o d'entendre par «groupements», terme, hélas, équivoque, — la distinction d'un genre d'avec les autres, la répartition des groupes, et non l'action de former des groupes, — une analyse et non une synthèse. — Pourquoi parler de répartition ? Mais uniquement pour séparer la lumière de l'obscurité, pour faire sortir du chaos ce qui autrement y resterait compris, confondu, — inexprimable, inaccessible. Loin de nous l'ambition aussi magnifique qu'inutile de former des classes, des familles de genres. Au lieu d'accoupler le genre A au genre B, nous préférierions montrer en quoi A peut différer de B, de C et de X, afin de prouver qu'il existe, qu'il a une individualité propre.

² *Vie de Rossini*, chap. XXXVIII.

guerre ou le soldat ; que le poète épique chante *arma virumque*, n'est ignoré de personne, et l'auteur tragique passe pour le spécialiste attiré 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 rubrique¹, le tempérament statique ou dynamique, pycnique ou asthénique auquel ils correspondent,² etc.³ 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 l'abîme.

Aussi n'est-ce pas ces trois groupes de genres auquel 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.

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 tout⁴ par une nuance d'émotion ou une attitude psychique. Avant d'entrer dans la critique de ce principe, précisons ce que nous entendons par *émotion*. Ce 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

¹ 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.

² Selon Henning, 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...

³ Cf. encore les tentatives très intéressantes de M. L. Beriger de lier les genres (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) ? (*Die literarische Wertung*, p. 95.) On se rappelle le mot fameux de Shelley : « in periods of the decay of social life, the drama sympathizes with that decay... »

⁴ Et non exclusivement. Ce n'est qu'un aspect de l'existence des genres. Voir la conclusion de cet exposé.

entre pour beaucoup dans la caractéristique des genres, sauf peut-être pour la tragédie et la ballade. Si nous évitons la définition du mot qui, à en croire M. Paul Valéry, est une planche qui nous aide à passer, mais sur laquelle il serait dangereux de s'arrêter, — l'émotion en question 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 ne s'agit donc pas pour nous d'une poétique émotiviste banale, inacceptable celle-là des esthéticiens anti-psychologues¹ ; mais d'un système de suggestions sur les relations nécessaires de chacun des genres littéraires avec une attitude émotionnelle simple ou complexe. Parmi ces émotions il y aura, par conséquent, de vraies émotions ou sentiments indubitables 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 de 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 échafaudeurs de systèmes préconisaient déjà un groupement basé sur la qualité des sentiments que tel genre lyrique avait à inspirer ou dont il s'inspirait. En mettant de côté ici, pour le moment, l'évolution historique des définitions, tâchons d'établir une correspondance entre genres et attitudes sentimentales, 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 nominateur commun à toutes : c'est qu'elles expriment la tristesse ou tout au moins la langueur, la mélancolie, le désir nostalgique. Ni les sujets qui sont trop variés, ni la forme² 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 de l'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.

¹ Cf., par contre, l'attitude des négateurs d'une esthétique autonome, notamment Richards : *Principles of Literary Criticism* (London, Kegan Paul, 1929, 2^e éd.), chap. II et suiv., et surtout p. 23.

² Nous n'ignorons pas que dans certaines poétiques traditionalistes, l'élégie est liée à une 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.

Il est plus difficile de trouver une correspondance sentimentale unique à la *chanson*. Cependant, la chanson «classique»,¹ rafraîchie par le *lied* et confondue avec lui, c'est l'expression d'une émotion très simple, d'une *unité* d'émotion, 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. Nous nous inscrivons en faux, dès maintenant, contre l'admission littérale de ces commandements suprêmes. 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 *katharsis*, 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 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 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)², 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. Et inutile de dire que nous entendons par là autre chose qu'un effet moral dans le sens plus étroit 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

¹ C'est à dire correspondant le plus exactement possible à la définition adoptée et propagée par la poétique scolaire.

² Tel spécialiste tient à faire cette distinction et en déduit deux types d'action tragique.

souvent liée de la pièce contribue à souligner encore la signification universelle, idéale 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 magistral de M. Robert Petsch 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 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 M. 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 épique.¹ Mais brisons là : il faut lire son livre pour se convaincre de l'importance et de la richesse sentimentale, émotionnelle d'un groupe de genres qui passait pour *objectif* et par cela même aride. 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*, resp. 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.

¹ 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.

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 qui n'a d'épique que le nom, la seule différence entre elles, c'est que la première nous donne une émotion en nous communiquant 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 de nos aïeux, de nos arrière-grands-pères 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 personnels comme Nicolas Zrinyi, 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'écueil de tant d'épopées modernes. Le recueillement pieux et ému que fait naître dans l'âme de l'auteur et du lecteur ou auditeur, 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 pas.

La *légende* qui est, selon son acception internationale, une saga ou un mythe se nourrissant du sol de la religion actuelle, a un chemin plus droit encore au sanctuaire ; mais qui 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* dont nous aurons le plaisir de suivre l'analyse historique entreprise par le fin spécialiste qu'est M. Zolnai, correspond au besoin psychique de l'horreur plus ou moins sacrée¹, horreur non entièrement synonyme de tension extrême et bouleversante, mais aussi un moyen d'éclairer par un vrai éclair tragique les profondeurs de l'instinct et de la destinée.

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.² 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

¹ Jusqu'à ses liens avec les superstitions psychologiquement explicables.

² *Der Mann, der mit der Fährte kam*, roman de Sven Elvestad, et telle *Schicksalstragödie*.

M. Régis Messac,¹ ses phases de floraison coïncident avec les périodes de l'évolution des sciences mathématiques, physiques et naturelles : 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.

Inutile de refaire et même de résumer ce que M. Petsch dit du *conte de fées*, dû au désir de nous créer un monde imaginaire libre comme un rêve et où des puissances surhumaines 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 prose. 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, 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 sœur qui se distingue de lui, nous ne l'oublions pas, par sa longueur et par tout ce qui en découle. Allégé du fardeau de toutes les règles anciennes, de tout le bagage vieillot d'une autorité traditionnelle, le roman est le voyage spirituel, l'aventure intellectuelle, habillé d'un costume de voyage *omnibus* et muni d'une désinvolture apparente qui l'autorise à tout...

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 tâche.² 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 très inférieur à l'art comique. Tout enseignement exposé avec art, sous une forme arrondie, avec une structure qui plaît et qui reste, contente un peu le désir le plus humain de «jeter l'ancre un seul jour». Pêcher dans le fleuve courant des événements et des idées qui en sont comme la règle et 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 dire pourquoi. Et 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,

¹ *Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique*. Paris, H. Champion, 1929.

² 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.

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, — à considérer le rire comme la crécelle des lépreux de l'humanité qui doivent signaler aux gens sains d'esprit leur présence contagieuse, etc. Il y a du vrai dans tout cela, autant que dans la théorie de M. Bergson qui donne à la comédie et au comique un rôle aussi élevé d'idéalisation et de généralisation que d'autres attribuent à la tragédie et au tragique. Ajoutons, cependant, 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 de 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'œuvre 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* si important nourri de préceptes poétiques surannés autant que grossiers.¹

Cependant cet exposé où nous avons tâché de rendre compte des principales tentatives de nos confrères sans les faire passer sous le joug d'une systématisation outrée, n'a pas pu ni voulu cacher les imperfections de tout système tendant à tracer des limites absolues. Bien au contraire, s'il est permis de représenter par des dessins géométriques l'insaisissable réalité spirituelle, on fera bien de se figurer le monde des genres littéraires comme une série de cercles plus ou moins importants dont les aires se couvrent en grande partie, ne laissant d'absolument libres que les parties centrales de chacun d'entre eux. La ballade idéale, ce serait le centre idéal (géométrique) des ballades les plus carac-

¹ Aussi faudrait-il disposer de beaucoup plus de place pour soumettre à une critique approfondie ces complexes qui gagnent 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*, London, 1926, 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.

téristiques, ou le centre de nos idées divergentes, à ce Congrès et ailleurs, 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 non apparentés selon l'ancienne poétique!) assurerait à la conception des genres littéraires le maximum de flexibilité et de vitalité.

Le public et la critique ne se lassent pas de chercher l'émotion (cette fois-ci presque identique à *Stimmung*) 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 à l'époque où son principal maître moderne, J.-M. de 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 le 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» variés.

Tout ce que nous venons de dire, n'est qu'une esquisse ou, plus encore, une première reconnaissance du terrain. Nos jalons n'ont d'autre prétention que de montrer : voilà des jalons, on peut en placer. 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» (*Todestrieb*), de la «magie du langage», de la «réalité du second degré», etc. etc., de tout ce qui pourrait réduire nos recherches à un système moderne et infiniment attrayant du merveilleux ou du surnaturel dans la création et dans la jouissance littéraire. En somme, nous pouvions y renoncer pour deux raisons principales : 1^o parce que peu de chose suffit déjà pour prouver notre thèse au positif et au négatif,¹ et 2^o parce que nous sommes en train de préparer une étude sur le merveilleux.²

Il nous semble presque superflu de dire encore après tout cela : a) 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, des 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

¹ C'est-à-dire qu'on peut tenter la distinction des genres sur la base psychologique, et qu'on n'en peut guère tenter une sur d'autres bases.

² *A csodás elem* (Le merveilleux), dans «Debreceeni Szemle», 1939. Traduction française en préparation.

puissante de la conservation et de la caractéristique du genre ; *b*) qu'il ne suffirait certes pas de donner au poète telle attitude sentimentale, telle émotion simple ou compliquée pour lui faire écrire une élégie et rien d'autre chose qu'une élégie. Mais *a*) de tous les ressorts qui assurent au mécanisme du genre son élasticité, sa jeunesse résistante, c'est l'émotion caractéristique qui reste encore la plus efficace ; et *b*) il est probable que si nous procurons au poète d'autres attitudes sentimentales que celle qui appartient à l'élégie, l'idée ne lui viendra jamais d'écrire une élégie, et il «tombera» 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 ou 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'entre eux.

Dans cette restriction, il y a en germe : 1^o notre réponse à la question à savoir si l'émotion inspiratrice et l'émotion inspirée sont toujours identiques. Non certes, car le poète a des émotions souvent très particulières, découlant du fait même de la création, émotions que le lecteur, le spectateur, ne soupçonnent même 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 lecteur.¹

2^o La reconnaissance très nette de notre tâche dans ce domaine de l'histoire littéraire générale : étudier *l'histoire* des genres pour établir les conditions de leur genèse, mais aussi les fonctions que les circonstances et les besoins supérieurs de l'homme leur ont peu à peu assignées ; et pour permettre de déterminer dans chacun d'eux et dans leurs groupes, les velléités supra-historiques ou ahistoriques qui font de la littérature un moyen béni, douloureux et sublime de satisfaction et d'élévation.

M. Fuchs (Paris) : Le sonnet est une forme fixe et non un genre.

M. Folkierski fait remarquer qu'un génie aussi puissant que Dante est pour ainsi dire obsédé de la distinction des genres.

H. Cysarz: Der bewunderungswürdig vielseitige Eröffnungsvortrag, der die beherrschendsten Blickfelder unseres Gegenstands aufschließt, stellt uns mit

¹ Si l'artiste a besoin du genre comme cadre ou comme modèle (question qui mérite d'être discutée), 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.

jedem seiner Bescheide zugleich eine neue Frage und Aufgabe. Und dieses Widerspiel von Antwort und Frage scheint mir zunächst um drei Problem-Achsen zu kreisen.

Zum Ersten : Bedeuten die Gattungen individuelle oder generelle Gebilde? Ist der individuelle Gehalt eine Fehlerquelle? Oder ist der Begriff der Gattung auf dieses Element gegründet, wenigstens mitgegründet? Ist demgemäß die Gattung immer auch ein historischer, ein besonders-gechehentlicher Komplex?

Zum Zweiten (und auf diesen Angelpunkt hat schon die Einleitung des Herrn Präsidenten Folkierski verwiesen) : Erschöpft die Gattungsbildung das Gesamt des Schrifttums? Mag sein, daß jede Sichtung unvollständig bleibe und jeder Tag neue Ergänzungen verlange — gibt es indessen allüberall gattungsstrebige Literatur? Oder macht das gattungsmäßige Schrifttum nur jenen künstlerischen Kern der Literatur aus, den wir die Dichtung nennen? Gibt es demnach nur Dichtungsgattungen? Oder auch Schrifttumsgattungen von umfassender Art? Und sind die außerdichterischen Gattungen von anderem Bau als die dichterischen? Oder gibt es etwa gar Formen, die der Gattung nach unentschieden sind, vor-gattungsmäßige Formen, gattungsfremd nicht nur gattungsfeindlich?

Und am Ende : In welchem Maß haben die Gattungen werkhafte, objektive, in welchem Maß seelische, subjektive, vielleicht transzendente Wurzeln? Ist Gattung ein Mal des Geschaffenen oder des Schaffens? Im zweiten Fall beruhen die Gattungsgesetze vorzüglich auf den Notwendigkeiten der Gattung-Bildung. Wo läge alsdann die Ebene, in der die Entstehungsnotwendigkeiten zur Einheit zusammenlaufen? Sie müßte so tief liegen, daß die gattungsmäßige Bündigung weder in die stilistischen Kategorien noch in den anthropologischen Typus des Ausdrucks überhaupt zurückfiele. Vielleicht böte sich hier ein Mittel dar, Dichtung a limine von Nichtdichtung, Nochnichtdichtung zu unterscheiden.

Diese Fragen und Erwägungen werden vielleicht noch häufig wiederkehren. Schon darum wüßte ich Herrn Hankiss Dank, wenn er die in seinen eindrucksvollen Darlegungen enthaltene Stellungnahme noch einmal grundsätzlich zu unterstreichen bereit wäre.

M. Hankiss remercie ses interpellateurs de lui avoir donné l'occasion d'insister sur tel ou tel point de son exposé. Il est d'accord avec tous ceux qui ont pris la défense des formes fixes ; il connaît très bien la règle antique qui tente de séparer l'ode et l'épique sur la base de la forme. Cependant il trouve la pratique des grands épiques du XIX^e siècle (romantiques, parnassiens) et des restaurateurs de l'ode, de Victor Hugo à Jules Romains et à Paul Claudel, plus concluante que celle des imitateurs, bien pâlis aujourd'hui, des poètes latins. On parle du «souffle» de l'ode, on la sépare avec bien de la peine de l'enthousiasme patriotique ou religieux: qui se rappellerait, de plus, qu'elle est liée à autre chose encore que cet enthousiasme, à la strophe par exemple? Et nous parlons ici de toutes les littératures. Or même dans la littérature française cette distinction semble tout à fait secondaire et tombée en désuétude ; dans beaucoup d'autres littératures elle n'est jamais entrée. En se pénétrant de poétique latine, beaucoup de critiques du XVII^e au XX^e siècle n'ont pas remarqué qu'une telle règle existait à côté de règles bien plus essentielles.

Quant au sonnet, il n'a rien à ajouter à son exposé. Pour lui, comme pour M. Fuchs, le sonnet est une forme fixe et non un genre littéraire. Mais il est curieux de voir comment la critique, s'autorisant d'un beau succès, est tentée de transporter les facteurs autres que formels dans le système intérieur d'une forme fixe.

Les philosophes et les métaphysiciens ont beau jeu. Il leur est aisé d'adopter des formules optimistes et un peu légères telles que, entre bien d'autres, celle de Schelling qui considère la foi au caractère typique des genres comme un postulat de l'histoire littéraire et *l'harmonie organique entre forme extérieure et intérieure* comme naturelle et inévitable.¹

Der Vortragende dankt Herrn Professor Cysarz für seine Anerkennung.

¹ „Der Glaube an den typischen Charakter der Gattungen ist ein literarhistorischer Postulat. Man kann nicht anders als einen organischen Zusammenhang zwischen innerer und äußerer Form annehmen.“ Goethe, pour sa part, les appelle „echte Naturformen“. Cit. p. L. Beriger : *Die literarische Wertung*, p. 89 et suiv.

Das Grundproblem des Kongresses reizt derart zu vielseitigen Aussprachen, daß es nicht unser Verdienst ist, wenn wir mitgerissen werden.

Was nun seine drei Fragen betrifft, — drei glänzend herausgefundene „Problem-Achsen“, welche wir im ganzen Laufe unserer Verhandlungen vor Augen zu halten haben werden, wie Gefangene die scharf gezeichneten, pfeilförmigen Sonnenstrahlen, die in ihre Zelle dringen :

1. Fühlt Vortragender keinen Gegensatz zwischen beiden Auffassungen des Gattungswesens. Die Gattung wurzelt als Desideratum, als bestmögliche Befriedigung eines tief menschlichen Bedürfnisses, im Generellen. Aber sie wird erst durch den Wandel, im individuellen Geschehen zu einer Wirklichkeit. Gattung ist gleich Rasse : eine in der geschichtlichen Entwicklung Bestätigung und Form gewonnene lebensfähige, zukunftssträchtige Möglichkeit, eine unter vielen anderen, noch nicht erprobten oder weniger versprechenden.

2. Definieren wir die Gattung so bescheiden, so kann sich unserer Erachtung nach selbstredend auch außerhalb der bisher beobachteten Gattungen literarisches Leben entfalten. Andererseits besteht demnach bei dieser den schöpferischen Kräften gerechten Auffassung keine Gefahr, wenn wir überall (auch im Nicht-Dichterischen) mit zusammenfließenden Gattungen rechnen. Darüber aber hat sich Vortragender schon ausgesprochen.

3. Gattung ist „Mal“, Wesenszug, Kriterium des Geschaffenen, aber auch des Schaffens, ja sogar des Empfangens und der Übernahme des Geschaffenen, welche auch zu weiterem Schaffen anspornen. Es war aber nicht die Aufgabe des Vortragenden, hier über psychologisch-ästhetische Erwägungen hinauszukommen, da auf die Notwendigkeiten der Gattung-Bildung ja andere Vortragende zurückkommen werden. Doch erlaubt er sich zu äußern, daß für den schöpferischen Genius die Notwendigkeit der Gattung-Bildung darin besteht, daß er ein *Ganzes*, in sich Individuelles und Harmonisches schaffen will und auch schafft, denn dieses Gefühl des inneren Gesetzes (*Ganzheit, Vollkommenheit* im individuellen Sinne) leitet, zwingt und beseelt ihn. Und was anderes ist Gattung, als solch ein Ganzes, Organisches, Rundes? — aber in bescheidenerem Maße, auch kleineren Geistern zugänglich, — das Rheingold des Genies in Wechselmünze . . . Im Schaffen kommt die Gattung auch durch ihre psychologische Nötigung zur Geltung (s. den Vortrag) ; sie ist objektiv und subjektiv zugleich. Und braucht man sie nicht, so ist die Gattung kein Zwang, sie erweist aber bedeutungsvolle Hilfe in den Zweifeln des schöpferischen Aktes, wo man ihrer bedarf. Sie ist, wie alles, was in unserem Leben dauernd wirkt, zugleich Idee und Wirklichkeit, transzendierend und in Realität befangen, seelisch und werkhaf. Im hier auszubrechen drohenden Kampf der „Nominalisten“ und „Realisten“ aber wäre vielleicht eine waghalsig-ideale Neutralität nicht zu verschmähen, welche beide Extreme gleichgültig bejahend den Kampf als unfruchtbar und belanglos von sich weisen würde.

DEBRECENI EGYETEMI KÖNYVTÁR

Lelt. 5844-1905

HELICON

Comité de rédaction :

FERNAND BALDENSPERGER (Harvard University U.S.A.),
Président,
ARTURO FARINELLI (Torino), JULIUS PETERSEN (Berlin),
PAUL VAN TIEGHEM (Paris), *Vice-Présidents,*
WILFRED GUY ATKINS (London), GUSTAVE CHARLIER (Bruxelles),
HERBERT CYSARZ (München), EMIL ERMATINGER (Zürich),
WŁADISŁAW FOLKIERSKI (Kraków), RAYMOND LEBÈGUE (Rennes),
THEODOR THIENEMANN (Budapest),
OSKAR WALZEL (Bonn), AUSTIN WARREN (Boston).*

Directeur :

J E A N H A N K I S S (Debrecen).

Prière d'adresser tous manuscrits (copies dactylographiées**) et exemplaires de presse au *Secrétariat de la Rédaction* (M. E. Gerlótei), Debrecen (Hongrie), 10. (Tél. 25-00, chèque postal 23,500, HELICON, Debrecen.)

MM. les collaborateurs ont droit à 40 extraits de leurs articles respectifs. HELICON ne publie que de l'inédit et se réserve le droit de la reproduction et de la réimpression.

HELICON paraîtra en 3 fascicules par an, dans les cinq langues de Congrès.

Prix de l'abonnement : Fr. 180.— ; RM 15.— ; Hfl 9.— ; L 1 /1/— ; \$ 4.75

Prix du numéro : Fr. 60.— ; RM 5.— ; Hfl 3.— ; L— /7/— ; \$ 1.60

S'adresser aux EDITIONS ACADEMIQUES PANTHEON, Amsterdam (Leidschegracht 78. Téléphone 37,617, chèque postal : Amsterdam 338,306, Paris 2,400,002, Stockholm 4,179, Zürich VIII. 27,752 ; banque : Rotterdamsche Bankvereniging, Amsterdam ou Den Norske Creditbank, Oslo ou Schweizerische Kreditanstalt, Zürich ou Leipzig (Salomonstraße 16. — chèque postal : Leipzig 2,517. Carl Fr. Fleischer).

Dans les prochains numéros articles de

W. G. ATKINS, H. BÉDARIDA, L. BERIGER, A. CLOSS, E. R. CURTIUS, E. ERMATINGER, S. ETIENNE, A. FARINELLI, J. VON FARKAS, F. DE FIGUEIREDO, W. FOLKIERSKI, E. GUTIÉRREZ, P. HAZARD, H. HENEL, G. HESS, A. JOLLES, W. KIRKCONNELL, J. KOSZÓ, K. S. LAURILA, S. B. LILJEGREN, G. MAVER, J. NADLER, H. OPPEL, E. D'ORS, R. PETSCH, N. I. POPA, J. REMÉNYI, E. ROTHACKER, L. L. SCHÜCKING, J. VAN DAM, A. VISCARDI, O. WALZEL, M. WEHRLI, A. WARREN, B. ZOLNAI.

* Liste close provisoirement le 15 mars 1940.

** On n'accepte pas de textes uniques.

Imprimé par les
PRESSES MUNICIPALES DE DEBRECEN (HONGRIE)
fondées en 1561