

AUREL SASU

Cluj-Napoca

### UNE THÉORIE DES GENRES LITTÉRAIRES DANS LES RHÉTORIQUES ROUMAINES

Nous n'allons pas affirmer avec A. Thibaudet, que «celui qui ne se pose pas le problème des genres n'est pas critique, comme n'est pas philosophe celui qui ne se pose pas le problème des idées», mais rien ne nous empêcherait, dans une discussion axée sur ce thème, à suivre un plan tout à fait simple: les premiers commentaires, les genres traditionnels, les renouvellements etc. Peut-être aussi, en parallèle, l'effort que les écrivains fournissent pour imposer tel genre ou tel autre. On pourrait alors dresser un inventaire plus ou moins exact des formes, y compris toutes les conséquences de la transformation en une théorie du style élevé moyen ou humble, de la rationalisation du concept de la création et de l'inspiration, etc. Certes, il y suivrait les conséquences bien connues de la confusion de la rhétorique et de la poétique, l'une désignant l'invention, l'autre «les aspects formels de l'expression», concept tenu surtout que, pratiquement, sous des appellatifs tels que: la seconde rhétorique, la rhétorique vulgaire, la grande rhétorique, se cachait, en réalité, la poésie. Pierre Fabri dans *Le Grant et Vray Art de pleine Rhétorique* (1521) parle de „rhétorique prosaïque” et „rhétorique de rythme”. Cette distinction se retrouve aussi dans l'*Art de Rhétorique vulgaire*” (1493) de Jean Molinet. Dans *L'Art de science de rhétorique vulgaire* (traité anonyme) on commente l'alternance des rimes (en 1524), la césure féminine, genre épique, lyrique, etc. L'épître est considérée un genre poétique par Sébillet et la formule est reprise dans la *Rhétorique pratique — Art de parler et de composer* (1869) par Auguste Gendrier, elle circule dans toutes les rhétoriques du XIX<sup>e</sup> siècle, y compris les rhétoriques roumaines.

On pourrait étudier la situation, chez nous, d'une manière semblable à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'au romantisme, à peu près, le milieu du siècle passé notant également la naissance de certaines espèces littéraires nouvelles. Mais une telle recherche perdrait de vue une chose essentielle: la simple topographie, même fort détaillée, des phénomènes littéraires,

n'en signifie pas pour autant une explication, ou non premièrement une explication rhétorique qui doit tenir compte de l'évolution de la discipline, de ses sens et, non en dernier lieu, d'une réalité se réclamant du système de conventions qu'elle nous propose.

Une approche de la critique rhétorique de la théorie des genres est tentée par Northrop Frye dans *l'Anatomie de la critique*; seulement il part de très loin du *trivium* traditionnel — grammaire, logique, rhétorique — où la grammaire comprise «syntaxe ou disposition des mots dans l'ordre le plus adéquat», serait au fond (la même chose que) la narration, et où la logique productrice de sens, étant le sens même, «disposition des mots dans des structures significatives», le dernier terme ayant la chance de définir la littérature comme organisation rhétorique de la grammaire et de la logique (I, 305).

Toute rhétorique suppose deux aspects: l'art de l'ornementation et l'art de la persuasion, mais nous ne croyons pas que celui-là soit «essentiellement désintéressé», pendant que celui-ci pourrait être «exactement son opposé». On pourrait sérieusement contester ceci:

En réalité, la rhétorique ornementale ne peut pas être retranchée de la littérature proprement dite ou de ce que nous avons appelé structure verbale hypothétique, ayant une existence en soi. La rhétorique de la persuasion est la littérature appliquée, dont on use pour augmenter la force de l'argumentation. La rhétorique ornementale a une influence statique sur l'auditoire, lui faisant admirer en soi l'existence ou l'éclat de l'esprit; la rhétorique de la persuasion essaie de l'entraîner en vue de l'action. La première fait parler l'émotion, la seconde en use (I, 305).

Confondre la rhétorique ornementale exclusivement avec le *leavis* ou avec la texture verbale, c'est une erreur. L'ancienne rhétorique a souligné à plusieurs reprises que l'*ornatus* est une forme d'argumentation et on ne peut nullement le juger comme une existence en soi; il n'est pas seulement émotion, mais raison aussi, tout comme la persuasion ne se réalise pas seulement à l'aide d'arguments logiques, mais aussi par des appels à la passion, aux sentiments, au pathétique, à l'imagination, etc. La distinction statique-dynamique, visible surtout de nos jours, peut parfois être valable, mais on ne peut l'exagérer ni la considérer une condition, du discours oratoire. La faute de N. Frye est de développer une théorie des genres littéraires modernes, ayant pour point de départ les suggestions de l'ancienne rhétorique, chose remarquable si l'on ne prenait pas le concept de littérature dans sa variante actuelle.

Le genre épique, le genre lyrique et le genre dramatique est une classification artificielle et tardive, qui a vraiment pour substrat «la modalité de présentation», mais si nous voulons argumenter cette vérité que

le fondement de la critique des genres est en tout cas de nature rhétorique dans ce sens que le genre est déterminé par les relations établies entre le poète [veuillez lire prosateur] et son public (I, 308),

nous ne pouvons accepter les solutions pratiques que l'auteur nous propose.

Dans la cadre de l'*epos*, la modalité de présentation est l'oralité, et ce genre se caractérise donc aussi par la présence d'un public auditeur. Pour le genre dont la modalité de présentation est le livre, marquant le passage à un public invisible, N. Frye choisit arbitrairement le mot *fiction* (page imprimée). Mais le compromis que fait le critique en choisissant ce terme est par deux fois risquant: premièrement, la fiction existait dans l'ancienne rhétorique et par conséquent ne pouvait pas être reprise et employée dans un autre sens, et secondement, cette classification des genres littéraires selon la visibilité ou l'invisibilité du public devient aussi artificielle que celle qui s'attacherait à la forme graphique: prose, vers, écriture continue ou discontinue, etc. Cela signifierait que l'*epos* passe à la fiction par une simple mise en page, ce qui n'est pas vrai du tout. On arrive d'autre part purement et simplement, à la conclusion que la fiction est dominée par la prose, car elle seule «dispose de ce rythme continu, adéquat à la structure qui se tient d'un livre» (1, 313), tandis que l'*epos* étant épisodique (le théâtre à ses débuts) n'est pas qu'un simple mimesis de l'interpellation, bien que la modalité de présentation orale ait inclus il y a quelques siècles et d'autant plus de nos jours, des cas où la présence d'un public auditeur ne fût pas absolument nécessaire.

Les idées de N. Frye ne sont d'ailleurs pas très originales. Platon et Aristote distinguaient aussi les genres selon le mode d'imitation (ou de «représentation») qu'ont aussi en vue R. Wellek et A. Warren dans leur *Théorie de la littérature*:

Dans la poésie lyrique parle la propre *persona* du poète; dans la poésie épique (ou dans le roman) le poète parle d'une part, à son nom personnel, en tant que narrateur et d'autre part, fait parler ses personnages dans le langage direct (la narration mixte); dans le drame le poète disparaît dans l'ombre de ses personnages (2, 301).

Chez les Grecs, au temps d'Aristote, l'épopée était vraiment interprétée en public ou récitée, ce qui supposait un «spectacle», mais la situation ne pouvait rester la même quelques siècles plus tard.

Probablement ce compromis terminologique du critique américain a-t-il été accepté aussi à cause du besoin d'une analyse des aspects linguistiques des genres et de la qualité du rythme en tant que trait essentiel de ceux-ci. Nous ne nions pas que l'on ne puisse arriver par cette voie aussi à des conclusions intéressantes. Mais, si, nous avons écrit cette «introduction polémique», c'est qu'en partant d'un élément strictement rhétorique: le rapport créateur — son public, en cours du commentaire, chose surprenante, l'idée est oubliée, non en tant que formulation, mais comme possibilité de dépasser une recherche par ailleurs purement technique. On doit y rappeler aussi quelques problèmes tenant de la difficulté de délimiter le contexte où, accidentellement ou non, ces problèmes forment

l'objet des manuels et des traités de rhétorique. N. Frye parle de l'existence en soi de la rhétorique ornementale, identifiée avec une «structure verbale hypothétique», rapportée à celle persuasive, définie comme une littérature appliquée. Mais quel est le degré de généralité des figures, des tropes, etc., si l'on y inclut également la description, la narration, la prosographie et d'autres? Ce problème est encore très actuel, compte tenu que dans le nouveau roman non plus on n'opère de distinction catégorique entre description et narration, la première, bien qu'appartenant à l'*ornatus*, devant remplir dans la prose contemporaine une fonction intégrante. L'existence en soi est, par conséquent, une simple supposition, du moment que toutes celles-là sont d'ailleurs de la littérature appliquée, dépassant la sphère du *lexis*.

Nous doutons, ensuite, que l'action de l'*ornatus* soit exclusivement statique, étant donné que le niveau tropique, topographique et démonstratif sont premièrement dans les recherches sémiotiques d'Umberto Eco, des moyens de l'activité, donc dynamiques. La réception des figures n'est pas mécanique, l'auditoire pouvant avoir souvent, malgré les efforts de l'orateur, d'autres représentations ou plusieurs représentations. I. Manliu parlait, en 1881, de deux représentations qui démontraient que

le choix des paroles et de leurs rapports ne dépend pas seulement de la réalisation des lois grammaticales et logiques (3, 121),

pour cette simple raison que les ornements aussi sont employés dans le but de convaincre. La double nature psychologique et historique des figures dérive premièrement de cette vérité. L'auteur de *L'Anatomie de la critique* est lui aussi obligé, finalement, à reconnaître que «les deux buts de la prose oratoire — ornemental et persuasif — ne se trouvent que dans un contexte psychologique», l'ornementation facilitant, par son effet esthétique la persuasion.

A peu de modifications près, les rhétoriques roumaines connaissent la distinction *epos* — *fiction* (certes pas dans le sens que N. Frye attribue à ce dernier terme), y compris les conséquences du rapprochement de la dramaturgie, d'une part, de la lyrique, d'autre part.

L'intuition de Iosif Tempea dans le *Manuel pour le genre épique, lyrique et didactique de la langue roumaine* (1886) est davantage exacte. D'abord, l'auteur sait que même si la poésie peut être épique, quand elle «marre ou raconte une histoire», lyrique, quand elle «exprime un sentiment», didactique, quand elle envisage quelque «enseignement morale», et dramatique, quand elle présente «une oeuvre du passé de la manière dont elle se passerait dans le présent» (4, 5), elle (la poésie) ne signifie pas obligatoirement la mise en page sous forme de vers; puis il sait que les espèces et les genres sont très mobiles:

La didactique peut rester de côté et ses espèces peuvent être énumérées, conformément à leur nature, dans le cadre des poésies épiques ou lyriques, ou former une espèce différente des poésies, qu'on appelle la poésie descriptive (4, 5).

Mais le plus important est que la possibilité de classification ou, seulement d'établissement du contexte, n'est pas réduite à la modalité de présentation, orale ou écrite, ni seulement au rapport poète (prosateur) — public, mais aussi à la relation poète (prosateur) — matière qu'il traite, relation étroitement liée à la première. Nous y apercevons le premier écart de la théorie classique des genres, qui usait dans la classification d'éléments en quelque sorte extérieurs à l'oeuvre: le rang des personnages, la longueur ou la proportion du texte, le sérieux du ton, etc., et en même temps le rapprochement, encore timide, des procédés structuraux de l'interprétation. N. Frye établit quelques rapports possibles entre auteurs et lecteurs: réel (modalité de présentation orale) passage à un public invisible (la fiction), passage à un auteur fictif, isolement du poète vis-à-vis du lecteur, etc. Par hasard, ou non, pour les deux dernières situations, I. Tempea trouve des exemples dans la poésie populaire et dans celle «artificieuse» (romantique), dont «le point culminant s'encadre dans l'idéalisation du monde réel» (4, 6).

L'auteur n'opère pas de distinction entre *epos* et épopée (*epos* = narration, discours, conte), comme le feront aussi les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, mais l'*epos* n'est non plus compris seulement comme présence du public, mais aussi comme extension dans le temps, dans un passé politique ou culturel des peuples. La littérature roumaine exemplifie cette vérité — l'épopée historique: *Negriada* par A. Densuşianu, *Traianida* par Bolintineanu, *Mihaida* par Heliade; l'épopée romantique: *Mihu Copilul* par V. Alecsandri, *Şoimul Banului de Craiova* par V. Bumbac (d'après *Arghir şi Elena*), *Risipirea Ierusalimului* par I. Barac; l'épopée religieuse: *Patimile lui Hristos* par V. Aaron, *Moartea lui Avel* par A. Beldiman; l'épopée comique: *Țiganiada* par B. Deleanu. Donc, discours, narration ou histoire, sans qu'on perde de vue la modalité orale de s'adresser. C'est une preuve que longtemps l'épopée, outre l'exposition, le noeud et le dénouement, garde dans la première section, le début, l'invocation et l'antescena, par lesquels le poète introduit le lecteur

dans le but de lui faire connaître son sujet ou de lui montrer les faits dans l'ordre historique ou bien de le placer tout à coup au beau milieu des événements et de l'obliger à s'orienter tout seul (5, 136).

Au fond, l'antescena n'est que l'exorde rhétorique. Al. Drăghicesco dans un *Traité de littérature* (1887) distingue entre la poésie lyrique, épique, dramatique, allégorique, didactique, satirique, pastorale, populaire et fugitive. La définition ne s'éloigne pas d'une compréhension classique, comme on en rencontre dans des traités plus anciens ou dans des manuels de la même espèce:

La poésie lyrique — ou l'ode — chante les bienfaits de la divinité, les merveilles de la nature, la gloire des héros et la beauté de la vertu; elle célèbre encore le plaisir et l'amour (5, 132).

Mais l'ode, avec ses sous-divisions : sacrée, héroïque, morale, légère, descend des anciens panégyriques, des formes de la prose oratoire, connue chez nous surtout sous la forme de l'hymne ou du cantique. Elle garde encore, comme le panégyrique, une «convention publique», unissant les caractéristiques du genre lyrique et celles du genre épique. Mais comme le but de l'ode était pourtant de faire naître le plaisir, son inclusion dans le chapitre de la poésie lyrique est justifiée.

S. Marcovici dans le *Cours de rhétorique* (1834) citait, dans ce sens, des fragments des odes d'I. Heliade Rădulesco. N. Frye croit découvrir une nouvelle perspective quand il parle des formes spécifiques du drame, en prenant en considération le rapport *lexis*—moule verbal (*epos*—*fiction*) ou musique—spectacle. Il se plaint que

la distinction des pièces-tragédies-comédies, par exemple, ne soit valable que pour le théâtre parlé et n'inclue ou ne justifie pas des formes dramatiques comme l'opéra où le masque ou la musique ou le décor jouent un rôle plus organique (1, 356).

Mais il est surprenant que, sans l'avouer, Al. Drăghicesco n'ait pas eu le sentiment de cette classification incomplète, mais qu'au contraire, on prenne toujours en considération la relation *lexis* — moule verbal, d'une part, et musique—spectacle, d'autre part.

La poésie dramatique est action, associée donc à une rhétorique de la persuasion, si nous devons accepter les suggestions de l'*Anatomie de la critique*; elle ne fait pas naître purement et simplement des passions mais «suscite les sentiments recherchés par la poésie lyrique» (5, 138). Elle, est, par conséquent, «un sermon du patriotisme et de la vertu», une école des moeurs. A la poésie dramatique on ajoute la comédie, auxquelles le drame, le mélodrame, l'opéra, l'opéra-comique, la féerie, le vaudeville et la farce.

L'introduction de l'élément musical, du spectacle, dans la classification, prouve également une autre vérité. Les frontières des genres sont instables mais pas nécessairement parce que la «théorie des genres a été insuffisamment développée dans la critique» mais parce qu'un critère définitif de leur agencement serait impossible dans les conditions de l'acceptation de l'évolution permanente du concept de littérature. De sa première acception généralement culturelle (développement de la culture), à celle sociale (l'idée de l'écrivain-prophète) et morale (instrument de combat et de redressement des moeurs) ou esthétique, la topographie des genres n'a jamais été la même. Si l'on n'écrit plus de nos jours des épithalames ou des «vers en écho», on parle, en échange, de plus en plus d'un genre publicitaire, prose non littéraire et on le dit sans penser que la situation du pamphlet n'a elle non plus été autre à ses débuts.

De toute façon, la classification des genres proposée par Al. Drăghicesco, nom obscur, qui ne fait pas date dans une histoire de la littérature, est supérieure à d'autres proposées dans les traités français de li-

térature de la même époque approximativement. Dans une *Rhétorique pratique — Art de parler et de composer* (1869) Auguste Gendrier ne dépassait pas une classification artificielle de la poésie en: genre fugitif (chanson, rondeau, triolet, énigme, anagramme, épigramme, épithalame, madrigal, logogriphe, charade, acrostiche, fables concises, vaudeville, romance, ballade, sonnet, etc.), genre intermédiaire ou moyen (allégorie-apologue ou fable, hymne, idylle, élegie, ode, cantate, etc.) et genre élevé ou grand genre (tragédie, comédie, poésie satirique, poésie didactique et poésie épique). La perspective en était, certes, rhétorique et suivait les trois sous-divisions du style des traités antiques: *humilis*, *mediocre* et *gravis*. La tradition allait être gardée au Moyen Age aussi par ce qu'on appelle d'habitude «la roue virgilienne»: *humilis* — les *Bucoliques*, *mediocris* — les *Géorgiques*, *gravis* — l'*Enéide*. Le genre lyrique ne trouvait pas exactement sa place dans de telles classifications. Du Bellay donnait des définitions, indiquait des modèles antiques, mais n'oubliait pas de rappeler que le rondeau, la ballade, la chanson, etc., étaient plutôt le signe de l'ignorance.

Les auteurs roumains sont plus près de la compréhension de la vraie nature rhétorique de la critique des genres, dans ce sens que ceux-ci, même déterminés par la relation auteur — son public, le sont aussi, en même temps, par le type de structure de l'oeuvre littéraire. La supériorité culturelle de l'*epos* reste permanente longtemps et les manuels de théorie littéraire consignent jusque dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle une seule division de la littérature en prose et poésie, comprenant par la première le genre oratoire et par la seconde la poésie épique. Le genre dramatique est commenté plus tard, avec l'affirmation du lyrisme et c'est ainsi qu'on explique les nombreuses définitions du genre:

La poésie dramatique a pour but de représenter les actes des héros que narre l'épopée et de déclencher leurs sentiments recherchés par la poésie lyrique (5, 138).

Mais jusqu'ici, la poésie se réduisait presque dans sa totalité à l'*epos*, à la narration, au discours et ses thèmes feraient d'ailleurs les sujets de l'épopée, d'où l'attention accrue qu'on accordait à ce genre aux débuts de notre théorie littéraire. On peut rappeler les deux ouvrages, l'un appartenant à I. H. Rădulesco, *Les Règles ou la grammaire de la poésie* (*Regulile sau gramatica poeziei*, 1831), l'autre à G. Pleșoianu, *De la poésie épique et de la qualité du poème de Télémaque* (introduction aux *Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Sibiu 1831). Dans les traités de rhétorique de cette période, étaient fréquents, par conséquent, les exercices de transposition des vers en prose et vice-versa, le professeur devant enseigner aux élèves la «manière dont on pourrait dévêtir le contenu de la poésie de la forme rythmique et dont on pourrait faire d'une poésie narrative une narration» (3, 68), et avoir aussi dans le programme des poésies dont le contenu n'était pas nécessairement narratif. C'est pourquoi nous de-

mandions quel serait le degré de généralisation des figures rhétoriques si, dans certains traités, on introduisait dans ce chapitre autant la narration que la description ou d'autres figures à un degré plus haut de généralisation et d'abstractisation. Nous ne nous en chargerons pas et nous ne dresserons non plus un inventaire exact de tous les genres et espèces décrits dans les manuels de rhétorique et de littérature de XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

Au fond, il s'agit de la double fonction de toute figure: moyen de persuasion et ornement esthétique, ce qui prouve encore une fois que l'introduction du rapport statique (ornement)—dynamique (persuasion) est fautive. On a affirmé que l'important c'est le contexte, parce qu'une figure, mettons la description, est elle-même dans d'autres circonstances, un *topos* des figures. Nous ne voulons pas apprendre combien ni comment on a discuté, ni toutes les opinions concernant la fonction éthique, la valeur sociale et les préférences de l'époque en matière de genres littéraires ni les dernières définitions des espèces dans la prose, bien qu'on en rappelle quelques-unes, mais seul le processus, comme dirait Thibaudet, dans ses nécessité et pérennité.

La présence de l'imprécation au chapitre de l'*epos*, à côté du discours et de la tragédie ne se justifie que de cette manière. Tout en gardant la convention de l'invocation, le texte s'oriente vers le genre de la parole dite. Un exemple parmi plusieurs possibles: on dit que, en général, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et même après, on écrit moins sur la prose que sur la poésie. C'est vrai, en partie, mais seulement si nous oublions que la rhétorique même se trouvait être, dans cette phase, une théorie de la prose. I. Molnar-Piuariu calque des définitions connues dans tous les traités de l'époque. «La rhétorique est l'art de bien parler» et «sa fin est d'attirer [l'auditeur] et de conduire [l'auditeur] vers ce qu'elle désire» (6, 12). Par conséquent: la rhétorique ornement et la rhétorique de la persuasion. De ce point de vue, rien de différent. S. Marcoviçi ne dit rien de plus, seulement il cite Cicéron à la place d'Aristote. Mais en affirmant qu'«il faut mesurer le style à la mesure du sujet» (7, 228), il niera implicitement l'existence en soi de la catégorie de l'*ornatus*.

Jusqu'à aboutir aux discussions systématiques sur le roman, la nouvelle ou le conte, il y a eu pourtant des modifications des catégories rhétoriques que nous ne pouvons pas négliger dans un commentaire des genres littéraires. D. Gusti dans *Rhétorique roumaine pour la jeunesse* (1852) a un chapitre «De la narration» —

l'exposition d'un seul fait depuis son début jusqu' à sa fin, qu'il soit vrai ou imaginé (8, 267)

— avec toutes les parties connues: l'invention, la disposition et «la manière de raconter les faits». I. Manliu, dans le *Cours élémentaire de littérature* (1881), considère l'invention comme un chapitre distinct de la

stylistique et donc de la rhétorique aussi mais l'invention comprenait aussi la méditation et les lieux communs, traités dans d'autres rhétoriques dans le chapitre des figures de la cogitation, à côté de l'antithèse, de l'apostrophe, de la prosopopée, etc. L'invention est aussi la découverte des sujets, des thèmes, mais par rapport à la poésie épique, dans les discussions sur le roman et sur la prose en général, les sens de la notion se multiplient. Pour I. Manliu elle doit pénétrer le sens, éclairer les points obscurs, expliquer; pour I. Tempea l'invention est une pure fiction:

Le roman est apparenté à l'épopée et la supplée de nos jours. Il décrit, tout comme l'épopée, une certaine période de culture qu'il nous présente à l'aide d'un tableau, mais sa forme est prosaïque et non poétique. Il diffère de la poésie héroïque parce qu'il ouvre la voie au merveilleux... (4, 14).

Si nous acceptons que la nouvelle se trouve dans la même relation avec la réalité que le roman, nous pouvons déduire que le passage de l'*epos* à la fiction ne signifie pas un simple changement de la modalité de relater: orale, dans le premier cas, écrite, dans le second, mais un changement plus profond qui tient du processus même de la création. Les Anciens rhéteurs partageaient le discours oratoire en: exorde, proposition, narration, confirmation, réfutation et péroraison. Mais la narration se détachera des autres parties, constituera, non seulement chez nous, le point centrale des futurs commentaires et classifications des genres, et ne sera pas seulement en prose, pour la plupart de cas. Il est symptomatique, de ce point de vue, une très longue liste de définitions contradictoires, rencontrées dans tous les manuels et traités de théorie littéraire, tandis que les parties traditionnelles de la rhétorique: l'invention, la disposition, l'élocution et l'action ont subi des changements essentiels.

L'invention, on l'a vu, ouvre la voie «au merveilleux», au «fabuleux» et la fantaisie en tant que son instrument mettra «à côté du monde réel et objectif un monde idéal, subjectif et poétique» (9, 12). L'affirmation ne reste pas sans suites, car la raison cédera de plus en plus la place à l'imagination, au sentiment et tacitement on acceptera l'idée de l'ambiguïté et, finalement, même de la confusion entre la poésie et l'éloquence, d'une perspective purement romantique:

On peut dire que la poésie est l'éloquence dans toute sa force et dans toute sa beauté. Par la beauté elle nous enchante, par sa force elle nous soumet; elle nous emporte sur les ailes de son imagination (8, 248).

Dans la poétique, l'invention sera traitée dans un chapitre à part. La narration, en tant que partie de la disposition, gagnera elle aussi, petit à petit, son individualité et se distinguera du corps de la rhétorique. Ce sera toujours le merveilleux qui lui offrira la chance de se développer indépendamment. Nous ne serons donc pas surpris si, dans la *Rhétorique* de G. Pletosu et I. Gheție, un chapitre traite de «la théorie du genre narratif ou historique», l'invention étant elle aussi narrative, et dans

le *Traité de littérature* de Al. Drăghicesco, à côté des romans intimes, de mœurs et historiques, on trouve aussi la narration, c'est-à-dire le conte «qui appartient plutôt au monde fantastique qu'au monde réel» (10, 127).

On pouvait déjà établir un signe d'égalité entre la rhétorique et la littérature. La justification du nouveau genre a quelque chose de l'action mais aussi du recueillement romantique.

L'amour du fantastique est planté dans l'âme humaine. Il se trouve tant chez les peuples-enfants que chez les peuples vieilliss. L'homme aime le fantastique, le surnaturel, le merveilleux, parce que la terre n'est pas satisfaisante; comme les biens de celle-ci ne peuvent pas étancher sa soif de bonheur, il se crée des voluptés qu'on ne peut goûter et l'imagination aime à s'élever à ces jardins ravissants, à ces palais merveilleux qui ne sont que des pressentiments infinis de certains bonheurs qui nous attendent au-delà de la tombe (10, 127).

La définition de la narration comme union de «ce qui est vrai avec ce qui est imaginé et de ce qui est naturel avec ce qui est merveilleux» est pourtant très large et très vague en même temps, ce qui permet de considérer quelquefois, par exemple, l'histoire, le conte, la fable, la parabole, l'anecdote, l'épisode, le roman et la nouvelle seulement comme des formes particulières de la narration. De toute façon, détachée des autres parties de la disposition rhétorique, la narration cherche en premier lieu à superposer le concept de conte. Et cette tendance est parfaitement justifiée si nous pensons que le conte n'est pas seulement un genre ou bien n'est pas avant tout un genre littéraire, mais aussi un mode permanent d'être de la littérature et du discours littéraire. Et ce n'est pas par hasard que le conte n'a pas de temps précis, lui se trouvant partout et nulle part, là où la communication se transforme en un rituel et le spectacle en un décor. Dans ce sens, il est plus près de la lyrique que de la prose; inversant les termes d'un autre commentaire, «elle est vis-à-vis de l'*epos* (et donc de la narration rhétorique) ce que la prière est vis-à-vis de l'*epos* (et donc de la narration rhétorique) ce que la prière est vis-à-vis du sermon» (1, 312). Tous les genres sont régis par la loi du temps, le conte est le seul qui s'exprime pour nous délivrer du temps. Nous évitons d'affirmer, avec Kibédi Varga, que dans l'application des règles rhétoriques à un discours ou à un genre littéraire il n'y a qu'une différence de degré. Les rapprochements ne peuvent être exagérés, mais cette vérité que la classification de la littérature en genre lyrique, épique et dramatique est un fait récent, nous oblige à chercher d'autres critères de classification. Un parallélisme artificiel des genres rhétoriques et littéraires n'est non plus possible. Les premiers se définissent selon des critères extérieurs (à l'exception de l'auditoire), les autres selon des critères intérieurs (y inclus le sujet).

Ce que l'on remarque tout premièrement tant dans les ouvrages antérieurs que dans les plus récents c'est l'absence de l'auteur de cette dis-

cussion. Or, c'est exactement cette relation que la critique rhétorique des genres littéraires essaya de réhabiliter. Nous retiendrons, par conséquent, l'*ethos* de l'oeuvre littéraire, y voyant la modalité de présentation orale et la fiction ainsi que le cadre temporel et spacial du texte et la relation du créateur à son auditoire (ou lecteur). Avec cette précision près que nous ne voyons pas dans la fiction «la page imprimée», donc le passage à un public invisible, mais un processus plus large de subjectivisation de l'acte de la création, de sublimation et de transcendance du réel.

Les rapports de l'oeuvre avec le récepteur ne s'établissent pas dans le cadre d'une seule situation. La littérature est, on l'a affirmé, l'organisation rhétorique de la grammaire (du *lexis*) et de la logique (du sens), donc le créateur ne peut être exclu de cette discussion où la condition interne ne signifie guère seulement «des rapports inter-humains représentés à l'intérieur d'une oeuvre» (11, 85). Une représentation graphique des commentaires récents ou à venir pourrait être la suivante:

ETHOS	Epos (Prose)	Discours	Satire
		Epopée	Imprécation
		Tragédie	Pamphlet
		Comédie	Epître
		Drame	Opéra
		Conte	Fable
		Roman	Masque
	Nouvelle	Mélo-dramme	
	Fiction (Poésie)	Poésie lyrique	Chanson
		Prière	Elégie
		Ballade	Méditation
		Ode	Féerie
		Hymne	
Genre judiciaire — Passé			
Genre démonstratif — Présent (Genre délibératif — Avenir)			

Les deux grandes sections — *epos* et fiction — ne sont pas arbitraires, elles correspondent à cette conviction générale, rencontrée tout le long du XIX<sup>e</sup> siècle, que

les impressions et les réflexions de l'homme, exprimées soit par la parole, soit par écrit, peuvent être communiquées de deux manières: en prose et en poésie (12, 5).

#### Aujourd'hui les théories littéraires

inclinent à ignorer la distinction prose — poésie et classifient la littérature d'imagination en: littérature narrative (roman, nouvelle, épopée), drame (en prose ou en vers) et poésie, en mettant, l'accent sur ce qui correspond à l'ancienne notion de «poésie lyrique» (2, 301).

L'*epos* signifiait discours, mais narration aussi, histoire, conte; la fiction, abstraction faite du sens fortuit que lui attribue N. Frye, celui

de «page imprimée», signifiait fantaisie, imagination, invocation, etc. Le prologue de beaucoup de poésies garde les formules de politesse et d'interrogation de ce moment rhétorique de la «découverte» des sujets et des thèmes du discours. K. Varga essaie d'établir dans une récente *Rhétorique et littérature* (1970) des correspondances temporelles exactes entre les genres oratoires et ceux littéraires, sachant que le temps du genre judiciaire est le passé, du genre délibératif — l'avenir, et du genre démonstratif — le présent. La rhétorique roumaine connaissait déjà ces spéculations théoriques au XIX<sup>e</sup> siècle, sans les développer pourtant dans des recherches systématiques (12, 24). La tendance est d'ailleurs vieille. Des tentatives d'associer la nature des genres littéraires «aux dimmensions du temps» se retrouvent chez E. S. Dallas, J. Erskine, etc., mais la tradition est cicéronienne. Les choses se compliquent davantage par une interprétation arbitraire des deux situations rhétoriques et littéraires: interne et externe.

Si l'on peut rencontrer une situation interne au théâtre, par exemple, lorsque quelqu'un donne des conseils à quelqu'un d'autre, sa présence peut aussi bien être consignée dans tout dialogue (confrontation, réplique) dans la poésie même (dans l'épopée). Et une situation externe, on peut en trouver d'autant moins dans une poésie lyrique, même si nous avons en vue le but moralisateur et persuasif de l'art, en général. Le problème est, en réalité, beaucoup plus simple. Prenant pour point de départ la base rhétorique de la critique des genres littéraires, le rapport créateur — public, orateur — auditoire nous constaterons que l'*epos* correspond au genre judiciaire, pour deux raisons. Primo, dans ce genre ou bien l'on accuse ou bien l'on défend, ce qui fait naître un état du problème (11, 89), retrouvé tant dans le genre dramatique, tragédie, comédie, drame, opéra, etc., que dans l'épopée, le roman, la nouvelle, le discours, le conte, etc. Secundo, le thème de l'*epos* est l'histoire, l'expérience privée ou collective, le passé, autrement dit presque toutes ses espèces sont des oeuvres de la communauté.

D'autre part, en partant d'une expérience, l'*epos* tend à formuler des conclusions invariables, catégoriques, mais ne peut se détacher d'une mémoire obsessive de l'événement. Ce qui se passe dans le genre judiciaire. Dans le genre démonstratif, la liaison avec l'auditoire ou le public est très lâche et d'habitude est aussi difficile à définir comme art de la persuasion, étant presque toujours un terrain d'action pour le critère esthétique. Peut-être est-ce dans son cadre que l'on peut prouver le mieux cette vérité que la littérature est une forme du langage, tout comme le langage est une forme de la communication. La rhétorique ornementale facilitera dans la fiction, plus que dans l'*epos*, le spectacle, le décor, le spectaculaire même, ce qui a pu déterminer beaucoup de critiques, romantiques surtout, à développer des théories poétiques «où la poésie est conçue comme une rhétorique de la grandeur personnelle» (1, 74).

On invoquera de plus en plus l'étymologie du mot figure, dérivé du verbe *figere*, d'où *fictionis*, produit de l'imagination, en grec fantaisie. Et de là, la conclusion que «dans le style figuré, la réflexion de l'homme est unie à l'imagination», ou que les figures sont un écart du mode naturel et habituel du langage. Les auteurs de la *Rhétorique générale* (1972) partent, dans l'analyse des structures formelles, de cette idée même, empruntée à Paul Valéry. Dans le *Cours élémentaire de littérature* (1881), I. Manliu définira les tropes comme le feu du discours.

Le rapprochement de la poésie et du genre démonstratif trouve aussi une justification rhétorique, à partir de la conception classique de la poésie comme plaisir. Les deux ont pour point central l'éloge, longtemps considéré comme une source du lyrisme. La poésie religieuse, l'hymne, l'épique, la prière, la méditation, constituent l'espace privilégié du recueillement, par excellence, de l'isolement, de l'ascèse et, selon une expression de G. Călinesco, de l'inactualité. Le processus est ancien, il a son histoire propre et semble se répéter de nos jours. Après une période où le public est envisagé surtout comme une masse amorphe, inculte et indistincte, survient une découverte surprenante de l'idée d'auditoire, avec toutes les implications. L'orateur est obligé alors de parler non en fonction de vérités démontrées d'avance, mais en tenant compte du temps, du lieu, des circonstances, de l'histoire et de la complexité de l'univers humain.

Les romantiques apprendront certaines choses essentielles de cette découverte, y inclus le décor, la couleur locale, la duplicité de l'être, mais une fois appropriées ces conclusions d'une expérience souvent dramatique, ils oublieront de nouveau le public et le lecteur, que l'époque moderne, malgré tous ses moyens sociologiques et statistiques, ne réussira pas à redécouvrir intégralement. De sorte que la classification proposée peut ne pas être complète ou pas suffisamment exacte, elle ne faisant rien d'autre que de reconstituer une histoire possible de la critique des genres littéraires jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ce problème de la rhétorique à une époque où sous rapport essentiellement littéraire la discipline signifiait: stylistique, poétique et théorie littéraire.

De toute façon, cette classification ne regarde pas la situation actuelle des genres littéraires. Dans la représentation graphique on peut opérer des modifications, dans ce sens qu'une espèce ou autre peuvent passer, sans conséquences apparentes, de l'*epos* à la fiction et vice-versa. Ce, aussi parce que beaucoup de définitions ne sont pas entièrement libérées d'une interprétation purement rhétorique, hédoniste: la plupart des œuvres doivent plaire, instruire ou amuser d'autre part, la littérature même n'offre pas suffisamment d'exemples pour un élargissement du commentaire.

Une vérité reste pourtant visible, actuellement plus facile à repérer qu'il y a quelques décennies. A accepter la littérature comme structure rhétorique de la grammaire et de la logique (des paroles et du sens), à ac-

cepter qu'elle voisine «d'une part avec le monde de l'action sociale, d'autre part avec le monde de la pensée individuelle» (1, 417), nous devons conclure en constant que les deux sections, *epos* et fiction — avec ce sens, que nous lui avons conféré — d'une nouvelle convention subjectivée ne sont pas fortuites. D'une part, la persuasion qui se continue sous d'autres formes dans la littérature publicitaire de nos jours, rencontrée aussi dans une certaine mesure dans la prose «qui essaie de transmettre une sorte d'émotion inarticulée» et d'autre part le spectacle linguistique, la magie de la parole née «déchaînement du rythme lyrique», semblent être les limites maxima entre lesquelles on puisse articuler une théorie des genres littéraires. La rhétorique a esquissé cet espace avec le sentiment que le mirage des jugements définitifs est une manière vulgaire de comprendre la littérature.

#### BIBLIOGRAPHIE

1. Frye N., *Anatomia criticii (L'Anatomie de la critique)*, București 1972. Pour les références critiques, nous avons employé le procédé suivant: le premier chiffre de la parenthèse représente le numéro sous lequel apparaissent les travaux dans la bibliographie et le second représente la page.
2. Wellek R., Warren A., *Teoria literaturii (Théorie de la littérature)*, București 1967.
3. Manliu I., *Curs elementar de literatură (Cours élémentaire de littérature)*, București 1881.
4. Tempea I., *Manual pentru epica, lirica și didactica limbii române (Manuel pour le genre épopée, lyrique et didactique de la langue roumaine)*, Lugoj 1886.
5. Drăghicesco Al. G., *Tratatul de literatură (Traité de littérature)*, București 1887.
6. Piunariu-Molnar I., *Retorică, adică învățătura și înlocuirea frumoasei cuvântări*, Buda 1798.
7. Marcovici S., *Curs de retorică (Cours de rhétorique)*, București 1834.
8. Gusti D., *Retorică română pentru tinerime (Rhétorique roumaine pour la jeunesse)*, Iași 1852.
9. Pletosu G., Gheție I., *Retorică și carte de cetire pentru învățământul secundar (Rhétorique et livre de lecture pour l'enseignement secondaire)*, Năsăud 1909.
10. Dufrenne M., *Poeticul (La Poétique)*, București 1971.
11. Varga K., *Rhétorique et littérature*, Paris 1970.
12. Nogoesco C., *Retorică*, Ploști 1883.

#### TEORIA RODZAJÓW LITERACKICH W RETORYKACH RUMUŃSKICH

#### STRESZCZENIE

Rozprawa zajmuje się problemem rodzajów literackich z uwzględnieniem również ewolucji retoryki i systemu konwencji, które ta dyscyplina proponuje. Przy takim rozumieniu autor nie może przyjąć rozróżnienia dokonanego przez Northopa Frye pomiędzy ozdobą a perswazją, mianowicie że ta pierwsza jest „istotnie bezin-

teresowna", a druga stanowi jej „dokładne przeciwieństwo”, dlatego że doszłoby się do sztucznego stosunku pomiędzy statyką a dynamiką, czego nie знаła dawna retoryka.

*Ornatus* jest sam formą argumentacji, a ta nie realizuje się jedynie za pomocą argumentów logicznych. Już Plato i Arystoteles mieli intuicję retorycznego fundamentu krytyki rodzajów literackich, gdy dokonywali klasyfikacji według „sposobu przedstawienia, sposobu, z którym również się liczą René Wellek i Austin Warren w *Teorii literatury*”.

Idzie – w ostatecznej instancji – o typy stosunków, które mogą zaistnieć pomiędzy twórcą a jego odbiorcami. W rumuńskich retorykach XIX wieku proces ich oddalania się – w porównaniu z klasyczną teorią rodzajów literackich – jest ewidentny. Komentarze rezygnują z kryteriów zewnętrznych w stosunku do utworu: ranga postaci, proporcja tekstu, ton, etc., i coraz bardziej przypominają strukturalne chwytły interpretacji: przejście do publiczności niewidzialnej, osamotnienie pisarza, metoda fikcyjnego autora, wprowadzenie elementów widowiska i elementów muzycznych, etc. W ten sposób eksponujemy także i inną ideę. Granice pomiędzy rodzajami są bardzo niestałe, z chwilą gdy się przyjmuje permanentną ewolucję pojęcia literatury.

Dwa wielkie działy, które spotyka się w rumuńskich retorykach, epos i powieść (*la fiction*) – nowa konwencja usubiektywniona – odbijają rzeczywistość spotykaną wszędzie w XIX wieku, bo też wrażenia i myśli człowieka mogły być komunikowane w dwojaki sposób: w prozie i w poezji, co zresztą zakładało samo pojęcie literatury.

Przełożyła *Stefania Skwarczyńska*