

# Jerzy Ziomek

---

## Le Projet de l'acteur dans l'oeuvre littéraire et les problèmes génériques

---

Literary Studies in Poland 9, 19-44

---

1983

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jerzy Ziomek

## Le Projet de l'acteur dans l'oeuvre littéraire et les problèmes génériques

1

Il sera ici question de l'acteur dans l'oeuvre littéraire et pas seulement dans le drame. Je le souligne dès le début afin de dévoiler les intentions polémiques de mon article et, à la fois, régler la dette que j'ai contractée chez l'auteur dont je vais contester les opinions.

Dans l'article intitulé «Le Problème du drame», publié d'abord par *Przegląd Filozoficzny* (Revue Philosophique)<sup>1</sup> et ensuite reproduit dans le recueil *Studia i szkice literackie* (*Études et esquisses littéraires*), Stefania Skwarczyńska écrivait :

Nous entendons formuler ici nettement une thèse concernant le drame et indiquer toutes ses conséquences théoriques. Cette thèse est que le drame n'entre pas dans le cadre de l'art littéraire, qu'il n'est pas un genre littéraire et que, par conséquent, il n'y a pas de place pour lui dans la systématique des genres littéraires; qu'il est un art distinct, spécifique et que sa place est donc dans la systématique des arts, à côté de l'art littéraire, de la peinture, de la sculpture, de la musique, de l'architecture, etc.; qu'il devrait être considéré par la théorie de la littérature uniquement comme un phénomène limitrophe<sup>2</sup>.

Madame Skwarczyńska précise qu'il ne s'agit pas d'une thèse absolument nouvelle, puisqu'elle a été avancée par des chercheurs allemands et russes, mais qu'il convient de l'étayer au moyen de nouveaux arguments. Elle a réuni et multiplié ces arguments d'une manière très conséquente dans les années suivantes, de sorte que

---

<sup>1</sup> XLV, 1949, N<sup>os</sup> 1–2.

<sup>2</sup> *Studia i szkice literackie* (*Études et esquisses littéraires*), Warszawa 1953, p. 95.

l'on peut, à vrai dire, parler d'une école théâtrologique spécifique que nous étions en droit de baptiser école de Skwarczyńska.

Skwarczyńska a des zéloteurs et des adversaires. Durant vingt et quelques années sa théorie a suscité des controverses pour finalement fournir le sujet d'un livre sérieux<sup>3</sup>. Je ne vais donc pas relater cette discussion et je m'en tiendrais à déclarer que je suis d'accord avec Artur Hutnikiewicz pour lequel «le drame est une oeuvre littéraire adaptée et même, dans la plupart des cas, prédisposée à une réalisation scénique»<sup>4</sup>, ce dont il ne résulte cependant pas que cette «adaptation» réduise de quelque manière que ce soit le caractère littéraire du drame. Je pense aussi, comme Janina Abramowska, que

[...] la question «le drame et le théâtre» ne constitue qu'une partie d'un problème plus général qui se laisse définir par la formule: la littérature et le théâtre, ou même la littérature et le spectacle. La situation du drame diffère uniquement par le fait qu'il contient un certain nombre de directives d'interprétation et que, parfois, il constitue aussi un projet (généralement incomplet) de scénario<sup>5</sup>.

Hutnikiewicz répliquait en 1954, Abramowska en 1970. Je ne veux pas dire par là que rien n'a changé dans la conception théâtrale du drame. Revenant à plus d'une reprise à son sujet préféré, Stefania Skwarczyńska précisait les détails de sa théorie, mais sans porter en principe atteinte à ses fondements mêmes, du moment que l'article publié en 1961<sup>6</sup> a pu être repris en 1970, sans changements essentiels et sous le même titre, dans un recueil d'études et articles<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> S. Dąbrowski, *Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej. Próba analizy i krytyki (La Théorie génologique de Stefania Skwarczyńska. Essai d'analyse et de critique)*, Gdańsk 1974.

<sup>4</sup> A. Hutnikiewicz, «Czy dramat jest dziełem literackim?» (Le Drame est-il une oeuvre littéraire?), *Dzis i Jutro*, 1954, N° 42. Cf. également M. Jasińska, S. Sawicki, «Przegląd polskich prac teoretycznoliterackich z zakresu genologii. 1944–1957» (Revue des travaux polonais de théorie littéraire du domaine de la génologie. 1944–1957), *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 1958, vol. I, p. 153.

<sup>5</sup> J. Abramowska, «Literatura – dramat – teatr» (Littérature – drame – théâtre), *Dialog*, 1970, N° 12, p. 144.

<sup>6</sup> «Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu» (Certaines conséquences pratiques de la théorie théâtrale du drame), *Dialog* 1961, N° 10.

<sup>7</sup> *Wokół teatru i literatury (Autour du théâtre et de la littérature)*, Warszawa 1970, p. 27–33.

Je me permets de résumer en quelques thèses les idées de Stefania Skwarczyńska :

a. Renouant avec Aristote (d'ailleurs pas toujours bien compris), la science traditionnelle de la littérature range le drame, à côté de la poésie lyrique et épique, parmi les genres littéraires.

b. La classification des arts doit être fondée sur la particularité de la matière dans laquelle a été ciselée la forme définitive de l'oeuvre.

c. Il y a des arts qui ne font appel qu'à une seule matière (par ex. la musique) et d'autres qui usent de plusieurs (par ex. le cinéma). Ce dernier cas est aussi celui de l'art dramatico-théâtral.

d. De la constatation qu'il existe un art dramatico-théâtral résulte qu'il y a un genre dramatico-théâtral. Ce genre doit être appelé drame théâtral ou drame proprement dit. Son texte écrit n'est pas l'enregistrement de sa forme complète et définitive. Du drame théâtral, il faut distinguer le drame littéraire (ce terme correspond à peu près à l'allemand *Buchdrama* ou *Lesedrama*). Ce drame est un genre littéraire car sa forme définitive est une forme linguistique. Il est donc une oeuvre destinée à la réception par l'écoute ou la lecture. Par sa forme dialogique, «il rappelle dans une certaine mesure le drame théâtral»<sup>8</sup>.

Je vais essayer de prendre maintenant position par rapport à ces thèses, en esquissant chaque fois un premier brouillon des miennes.

Ad a. Il est vrai que certaines écoles traditionnelles, comprenant mal Aristote et son interprétation Renaissance (ou classique), recourent à la classification en trois genres. Mais c'est là plutôt une habitude et un défaut des travaux d'histoire littéraire qu'une théorie consciente.

Ad b. La règle de particularité de la matière en tant que fondement de la classification des arts, si même elle est juste, est difficile à appliquer précisément au cas des arts usant de plusieurs matières. La difficulté d'application ne saurait cependant affaiblir la justesse du postulat. C'est donc autre chose qui suscite le doute, notamment la notion de forme définitive de l'oeuvre. Si celle-ci est comprise dans son acception philologique (en tant que texte écrit conforme à la volonté de l'auteur, texte *ne varietur* ou proche de cet idéal), il faut remarquer que le terme n'a pas d'utilité pour

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 28.

nos considérations. Par contre, si «définitif» doit signifier ici autant que «final», il ne reste plus qu'à conduire la discussion séparément pour chacune des parties, chacune des matières de l'oeuvre. L'oeuvre musicale peut être une oeuvre artistique entièrement achevée avant de trouver place dans un spectacle théâtral ou un film – en tant que produit final. Elle peut être écrite spécialement pour le théâtre ou le cinéma et pourtant s'affirmer comme une oeuvre souveraine avant même d'avoir trouvé emploi dans l'un de ces arts à matières multiples, voire après avoir été employée ou même sans jamais l'être. Je doute d'ailleurs que la notion de «forme définitive» soit en général utile en génologie.

Ad c. Il est vrai que l'oeuvre théâtrale est faite de plusieurs matières, mais il n'en résulte pas que les matières qui la composent ne soient pas, par ailleurs, souveraines. L'auteur pêche par manque de conséquence: elle considère la musique comme un art à matière unique (ce en quoi nous sommes d'accord) et, en principe, ne lui refuse pas la souveraineté, bien que certains genres musicaux ne se réalisent que dans l'opéra, donc dans l'art théâtral. Pis encore, Madame Skwarczyńska dit que la partition est «l'enregistrement de la forme définitive de l'oeuvre musicale»<sup>9</sup>. S'il en était ainsi, les oeuvres musicales n'existeraient que pour les rares spécialistes capables de lire les notes à voix basse.

Ad d. Distinguer le drame littéraire ou livresque dans l'ordre d'une classification est une chose très risquée. Le problème demande une appréhension historique procédant par deux voies parallèles: l'histoire de la littérature en tant que «production» et l'histoire de la littérature en tant que réception<sup>10</sup>. Qu'est donc, ou plutôt qu'était donc *das Buchdrama*? C'était généralement une oeuvre impossible à réaliser du temps de l'auteur, dans les conditions d'une culture théâtrale qui n'évoluait que lentement et difficilement. La littérature et le théâtre ont connu des périodes de concorde qui ignoraient

---

<sup>9</sup> L. c.

<sup>10</sup> Dans sa retentissante *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt am Main, 1970), H. R. Jauss analyse deux types d'histoire de la littérature: histoire de la production littéraire et histoire de la réception (audience) de la littérature. Personnellement, il penche plutôt en faveur de la pratique de l'histoire de la littérature du point de vue du lecteur, mais insiste sur la complémentarité nécessaire des deux procédés.

le drame livresque. Le conflit entre la littérature et le théâtre qui, en Pologne, s'est fait jour à l'époque romantique, n'a nullement correspondu à une période de faiblesse de la littérature dramatique ou d'un retard de celle-ci par rapport au théâtre et à ses possibilités de mise en scène. Au contraire. Le caractère non scénique du drame romantique ne signifie que sa non théâtralité au moment donné ou dans des conditions géographiques concrètes. J'ose affirmer que la forme novatrice du théâtre fut plus souvent engendrée par une littérature amorphe que par des doctrines théâtrales formulées, postulatives. Mais c'est déjà là un autre problème qui exigerait une procédure de recherche distincte. Ce qui importe ici, c'est uniquement de constater que ce que Skwarczyńska appelle drame littéraire est souvent plus théâtral non pas malgré mais grâce à son caractère littéraire.

Le problème du «drame théâtral» s'est fait jour du temps et dans l'esprit de la Grande Réforme. Ce fut, peut-être, une revanche des gens du théâtre après des années passées au service de la littérature. On pourrait l'affirmer si ce n'était que les idées sur le rôle créateur des «artistes de la scène» (*Bühnenkünstler* — et en ce sens non seulement les acteurs, mais aussi, et peut-être surtout, les metteurs en scène) ont été également formulées par des auteurs dramatiques. C'est justement Hofmannsthal, le même qui, avec une telle fièvre, se cherchait lui-même dans diverses époques et traditions littéraires, qui a parlé du caractère incomplet du drame en tant qu'oeuvre d'art<sup>11</sup>. Il y voyait un phénomène spécifique et affirmait que le drame est d'autant plus incomplet que le dramaturge (ou plus exactement: *der dramatischer Dichter*) est meilleur. Hofmannsthal n'attaquait pas ici le metteur en scène. Bien au contraire, comme le démontre son analyse de l'oeuvre de Max Reinhardt et de l'art de la mise en scène en général<sup>12</sup>.

Nous n'allons pas trancher si Hofmannsthal avait raison ou non puisque le poète l'avait ou non uniquement en ce qui concernait Reinhardt, la Grande Réforme, l'état de la dramaturgie allemande

---

<sup>11</sup> A ce sujet cf. H. Kindermann, *Die Funktionen des Publikums im Theater*, Wien 1971, p. 14.

<sup>12</sup> H. von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, éd. par H. Steiner, Frankfurt am Main 1959, p. 327 sq.

à l'époque, etc. Si j'ai fait appel à son autorité c'est dans le seul but d'attirer encore une fois l'attention sur le fait que le théâtralisme n'est pas un attribut générique du drame en opposition à son caractère littéraire.

Ma polémique manquerait de loyauté si j'omettais de citer encore un bref passage de l'article de Skwarczyńska :

En ce qui concerne par contre la relation entre le drame littéraire et l'art dramatico-théâtral il faut constater que le premier peut être utile au second, mais uniquement en tant que matériau pour une adaptation dramaturgique, genre de drame théâtral dont la spécificité est sous-estimée<sup>13</sup>.

Et voilà. Ce qui est le problème le plus essentiel n'est mentionné qu'en passant. Mais à comprendre le terme «adaptation» dans son sens exact d'«appropriation», on constate que toute oeuvre écrite demande adaptation pour devenir une oeuvre théâtrale<sup>14</sup>. Mieux encore, l'archidrame exigera souvent un effort d'adaptation bien plus grand qu'une «pièce bien faite». Or qu'est ce qui mérite mieux le nom de drame: *Les Aïeux*, *La Basilissa Théophanou*, *La Délivrance*, *Rose*, ou *Ces hommes, ces hommes*, *Żabusia*, *Maman à prendre?* Ma question n'est en rien démagogique. Du point de vue de l'aptitude théâtrale, c'est-à-dire de l'inutilité d'une adaptation, ce sont justement Zalewski, Zapolska et Grzymała-Siedlecki qui représentent le drame théâtral, et non pas Mickiewicz, Miciński, Wyspiański et Żeromski. On me dira que j'ai choisi des exemples commodes en mettant d'un côté des grands écrivains et de l'autre des simples artisans. Mais ce n'est pas l'effet du hasard si le drame que Skwarczyńska dit théâtral est beaucoup plus artisanal, ce qui ne signifie pas nécessairement mauvais. Par ailleurs, nous pouvons choisir d'autres exemples et comparer *Rose* à *La Caille s'est enfuie*. Lequel de ces deux drames de Żeromski est théâtral, et lequel littéraire? Je ne demande plus lequel est meilleur. Mais peut-être faudrait-il demander lequel est plus théâtral? Le théâtralisme peut-il avoir des degrés de comparaison? Oui, mais à condition que nous ne considérions pas le théâtralisme comme une qualité invariable. Quelque chose est plus ou moins théâtral en ce sens qu'il est plus ou moins proche d'un modèle de théâtre bien défini: antique, médiéval, classique, romantique.

<sup>13</sup> Skwarczyńska, *Wokół teatru i literatury*, p. 28.

<sup>14</sup> Cf. Abramowska, *op. cit.*, p. 149.

Gigantesque, Biomécanique, Cruel, donc aussi bien d'un modèle historique que normatif.

Nous n'éviterons les malentendus qu'en considérant les rapports entre la littérature et le théâtre comme une rétro-action, donc uniquement en scrutant les dispositions théâtrales dans la littérature et les dispositions littéraires dans le théâtre. La littérature peut d'une certaine manière pencher vers le théâtre, et le théâtre vers la littérature.

Quand Staiger écrit que le drame n'est pas l'effet de la scène, mais qu'inversement c'est la nature même du dramatique qui exige le geste, le podium et le masque<sup>15</sup>, il a dans une grande mesure raison, bien que la notion même de dramatique (*das Dramatische*) puisse susciter des doutes.

En revanche, S. W. Dawson embrouille et complique le problème en voyant la nature du drame dans ce qu'il doit constamment et inconditionnellement capter l'attention du récepteur (spectateur). La différence entre le drame et le poème ou le roman consisterait donc dans ce que la lecture d'un roman peut, et même doit souvent être interrompue et reprise, tandis que la réception du drame est ininterrompue et imperturbable<sup>16</sup>.

Nous nous référons à Dawson pour deux raisons. Premièrement, son ouvrage, paru dans la collection, par ailleurs excellente, *The Critical Idiom*, revêt un caractère de vulgarisation encyclopédique, ce qui implique la modération et le rend représentatif des idées que professe un milieu de chercheurs suffisamment large. Deuxièmement, c'est un ouvrage significatif par ses erreurs, exactement celles par lesquelles pêche également la théâtrologie polonaise. Pour définir les traits spécifiques du genre, Dawson prend comme base la réception, et seulement elle. Ayant admis que la destinée du drame est sa réalisation théâtrale, il identifie l'oeuvre théâtrale à l'oeuvre littéraire. Ensuite, il ne se soucie plus des différences entre le poème (la poésie) et le roman, étant donné que prévaut contre elles toutes un seul trait spécifique commun: la possibilité d'interrompre et de reprendre la lecture. Dans ses idées, Dawson manifeste plus d'esprit de suite

---

<sup>15</sup> E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1951, p. 186 sq. Cf. M. R. Maye-nowa, *Poetyka teoretyczna (Poétique théorique)*, Wrocław 1974, p. 37.

<sup>16</sup> S. W. Dawson, « Drama and the Dramatic », *The Critical Idiom*, London 1970, N° 11, p. 12.



que Skwarczyńska, ce qui signifie qu'il est aussi plus intransigeant. A dire vrai, le chercheur anglais ne laisse aucune place au drame dit littéraire.

## 2

Nous allons donc commencer la discussion en partant de ce point de vue, pourtant peu commode pour un tenant du parti littéraire. Admettons que le drame ne prend sa forme appropriée et ne reçoit tout son équipement artistique qu'avec sa réalisation. Ceci admis, une question se pose immédiatement : quelle réalisation ? Donnerons-nous ce nom à la mise en scène, comprise dans son sens presque étymologique d'« introduction » sur la scène ? Ou s'agit-il de l'association du drame avec les autres arts (la peinture, la sculpture, l'architecture, donc tout ce qui compose la scénographie, avec la musique comme complément) ? — c'est-à-dire du théâtre compris comme un art fait de plusieurs matières (ce qui ne veut pas dire qu'il en soit la simple somme). Avant de repousser le drame vers l'extrême limite des genres littéraires, demandons ce que l'art du théâtre et l'oeuvre théâtrale<sup>17</sup> ont de spécifique. La littérature, quant à elle, existe également en dehors du théâtre d'une manière autonome et souveraine. Il en va de même de la musique, de la peinture, de la sculpture et de l'architecture.

L'attribut spécifique de l'art du théâtre est l'acteur, spécifique parce qu'il n'existe pas dans les autres arts et que sans lui il n'y aurait pas de théâtre.

Restons-en à cette déclaration, car nos considérations ultérieures ne porteront ni sur le comédien, ni sur ses fonctions professionnelles et artistiques, mais sur le système communicatif de l'oeuvre et sur le projet d'exécution que l'on découvre dans ce système.

Les termes « exécution » ou « exécutant » ne sont ni aussi évidents, ni aussi clairs qu'on pourrait le croire. Cherchant l'équivalent du mot polonais *wykonawca* (exécutant) dans les autres langues, nous constaterons pour la n-ième fois que les termes de spécialité subissent la pression de la structure superficielle de chaque langue nationale.

---

<sup>17</sup> J'appelle « oeuvre théâtrale » la structure invariable du spectacle, composée de toutes les exécutions et, partant, nullement identique à la première représentation.

Le terme polonais *wykonawca*, dans le sens où nous l'utiliserons plus loin, équivaut en principe à l'anglais *performer* et au russe *ispolnitel*. Il est déjà plus difficile de trouver un équivalent en allemand, car il faut ici décider de quel exécutant et de quelle exécution (dans quel art) il s'agit. *Der Vortragende*, concernant l'artiste en général, est un terme trop large; l'exécutant-musicien sera pour un Allemand *der Interpret*, mais dans un sens proche du contexte: vous allez entendre cette oeuvre dans l'interprétation de Monsieur X. Et c'est précisément parce que tout art d'exécution est une interprétation, que cette traduction du terme ne nous convient pas. Le plus proche de notre propos sera *der Darsteller*, étant donné que ce mot se rapporte exclusivement à l'exécutant-acteur et, en tout cas, à quelqu'un qui, pour l'exécution, emploie son corps et donc également sa voix. L'allemand *darstellen* signifie « représenter » (cf. le concept d'Ingarden: *die dargestellte Gegenständlichkeit* = l'objet représenté), mais aussi « présenter », « imager », « créer » et même « décrire » (*darstellende Geometrie* = géométrie descriptive), mais se distingue de *vorstellen* qui veut dire « présenter », « représenter », « monter une représentation », « présenter quelqu'un à quelqu'un d'autre », « s'imaginer » (*sich vorstellen*), « signifier ».

En français, nous choisirions cependant de dire *l'acteur* pour réserver — à la suite de J. Duvignaud<sup>18</sup> — le terme de *comédien* à la désignation du métier, de la profession de l'acteur.

Tout acteur est donc un exécutant, mais tout exécutant n'est pas nécessairement un acteur. C'est que la littérature, elle aussi, est ouverte et attend son « exécution » de diverses façons, pas seulement par le théâtre.

La conception que nous développons ici n'a que peu de choses en commun avec la théorie de l'oeuvre ouverte d'Umberto Eco, et surtout avec l'identification de l'exécutant — virtuose ou acteur — au lecteur<sup>19</sup> qui, lui-aussi et sans justification approfondie, est également appelé exécutant. Dire que le lecteur « exécute » une oeuvre littéraire ne peut être qu'une image servant à rapprocher de nous ce phénomène complexe que nous connaissons sous le nom plus juste et plus précis de « concrétisation » ou d'« actualisation ». Le

<sup>18</sup> J. Duvignaud, *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie d'un comédien*, Paris 1965.

<sup>19</sup> U. Eco, *La struttura assente*, Milano 1968.

pouvoir qu'a l'oeuvre littéraire d'éveiller chez le lecteur des images et des émotions définies est quelque chose de tout à fait différent de cette propriété de l'oeuvre (ou mieux: du genre) que je voudrais définir comme l'attente ou l'exigence d'une entremise, c'est-à-dire d'une exécution. L'exécution de l'oeuvre ne limite en rien ni les droits du récepteur, ni ses facultés d'imagination, d'émotion ou d'interprétation.

Quand nous disons qu'une oeuvre attend ou exige d'être exécutée, nous ne pensons pas à un exécutant (acteur) concret, individuel, mais au projet de l'acteur auquel revient le statut du rôle. Être un rôle signifie être inscrit dans « les relations personnelles de la communication littéraire »<sup>20</sup>. La relation entre l'acteur projeté et l'acteur réel est la même qu'entre le récepteur virtuel et le lecteur concret.

Le concept de projet de l'acteur ou, plus largement, de projet d'exécution inclus dans l'oeuvre, tend à remettre en question la théorie théâtrale du drame et ce d'une manière un peu perfide, car non pas en limitant, mais en élargissant son applicabilité. Il suffit d'admettre l'idée que toute oeuvre littéraire est inachevée, comme inachevé est le drame, pour qu'apparaissent immédiatement les failles de la théorie théâtrale du drame.

Ce n'est pas une pensée tellement nouvelle. Les folkloristes savent fort bien distinguer entre le héros, le sujet et l'exécutant (acteur)<sup>21</sup>. L'acteur n'est pas identique au sujet, mais il simule ce sujet, se livre au jeu des possibilités d'incarnation et d'éloignement.

---

<sup>20</sup> Cf. A. Okopień-Sławińska, « Relacje osobowe w literackiej komunikacji » (Les Relations personnelles dans la communication littéraire), [dans:] *Problemy socjologii literatury (Problèmes de sociologie de la littérature)*, ss la dir. de J. Sławiński, Wrocław 1971, p. 109–125.

<sup>21</sup> Mayenowa, *op. cit.*, p. 160, écrit que « chaque texte littéraire simule une situation de communication où son intérieurement inscrits l'émetteur et le récepteur », desquels nous distinguons le récepteur et l'émetteur réels qui se trouvent en dehors du texte. Plus loin l'auteur ajoute: « Cette situation change dans le folklore où, dans un certain sens, l'exécutant (acteur) devient l'émetteur réel ». A mon avis, l'acteur folklorique ne se mue pas en émetteur réel, mais joue continuellement son rôle. Il faut seulement préciser que, dans le folklore anonyme, ce rôle consiste à se fondre dans la communauté, de sorte que la frontière séparant l'auteur de l'acteur est plus fortement effacée que dans la culture savante. Une question à part est celle du droit de l'acteur folklorique à devenir auteur en ajoutant au texte primaire des strophes de son cru.

C'est un mode similaire d'étude de la littérature que suggérait K. Wóycicki lorsqu'il écrivait que « chaque oeuvre contient en soi également une certaine façon de l'exprimer »<sup>22</sup>. Les folkloristes et les versologues ne se rendaient peut-être même pas compte du poids et de l'ampleur du problème qu'ils soulevaient. Dans ce domaine, l'ouvrage de Vinogradov paru en 1930, *O hudozhestvennoy proze*, était et reste un travail de pionnier. Il serait difficile de dire que c'est un livre ignoré ou sous-estimé, mais je me permets de supposer que les théâtrologues ne l'ont pas lu avec trop d'attention.

Pour peu que l'exécution d'une oeuvre n'ait pas le caractère d'une simple communication de l'expression poétique, elle définit un autre mode d'existence de l'oeuvre d'art littéraire. De ce point de vue, la science de la langue artistique de l'oeuvre littéraire et la science de la parole artistique articulée sont deux disciplines fondamentales, autonomes et distinctes, usant chacune de méthodes spécifiques. Le lien entre elles existe cependant. Mieux encore, nombre d'oeuvres littéraires sous-entendent la possibilité d'une transposition sur le plan du discours, de l'expression orale, et — par là même — contiennent déjà en soi certains germes de leur réalisation.

Remarquons que Vinogradov parle ici de « nombreuses » oeuvres littéraires et non pas du drame. Un peu plus loin, il est vrai, il scrute *expressis verbis* les rapports entre les formes « théâtrales » et strictement « littéraires », mais cette distinction ne tend pas à rejeter quelque genre que ce soit en dehors du domaine de la littérature. D'ailleurs, Vinogradov ne rapporte qu'indirectement les notions de littéraire et de théâtral à la catégorie des genres :

Les relations réciproques entre les formes « théâtrales » et strictement « littéraires » dans les constructions de la poésie et de la prose peuvent être étudiées du point de vue non seulement théorique mais également « évolutif ». La supposition s'impose ici, par exemple, que les genres littéraires qui fuient les formes de la langue courante modèlent leurs formes constructives sur les formes et les principes de la déclamation (cf. par exemple l'ancienne littérature russe entièrement détachée des formes de la langue « vulgaire » courante).

---

<sup>22</sup> K. Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego (La Forme sonore de la prose polonaise et du vers polonais)*, Warszawa 1912, p. 17. Cf. J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych (De la stylistique des oeuvres orales)*, Wrocław 1972, p. 61.

Le théâtrale et le littéraire servent ici à faire la distinction entre la parole articulée et le verbe écrit. Ainsi interprétée – dit Vinogradov – le théâtralisme ne peut être étudié dans le drame en tant qu'oeuvre littéraire que sur un plan abstrait idéal. En ce sens, le théâtralisme est un attribut possible ou même souhaitable du drame, mais il convient également aux autres moyens d'expression. Il s'ensuit que le drame peut être totalement ou partiellement dépourvu du théâtralisme ainsi conçu. A cet endroit, l'idée de Vinogradov commence toutefois à se compliquer et à s'embrouiller. Le terme « dramatique » prend une valeur polysémique :

Également ici, dans le domaine du drame, il convient d'étudier les moyens employés pour lier les constructions dialogiques aux diverses formes de la parole : orale, ou seulement conçue pour qu'on se l'imagine comme « articulée » sur tel ou tel plan d'« intonation », et enfin parole totalement libérée de la sémantique des gestes, de la mimique et des intonations vivantes. Cet enchaînement de collisions entre les artifices de la construction dramatique littéraire et les formes de la langue dont la puissance dramatique « théâtrale » semble décroître, exige d'être scruté et expliqué d'une manière approfondie (*Lesedramen*).

Il n'est pas difficile de constater que, dans ce bref passage, le terme « dramatique » a été employé dans au moins deux sens : une fois en tant qu'attribut de la langue qui exige d'être complété par d'autres systèmes sémiotiques naturels, tels que le geste et la mimique, et une deuxième fois en tant que terme du domaine de la poétique signifiant le déroulement d'événements présentant une structure de tensions particulière. De là vient l'interprétation probablement fautive du *Lesedrama* en tant qu'enchaînement de collisions entre la construction et la langue ; entre la construction prétendument nantie d'artifices dramatiques et la langue prétendument dépourvue de propriétés théâtrales. En fait, le *Lesedrama* use très souvent, sinon généralement, d'une langue poético-théâtrale, tandis que, dans sa construction, il s'éloigne des règles éprouvées de la culmination dramatique. Comme j'y ai déjà fait allusion, la controverse sur le *Lesedrama* n'est pas une querelle concernant la langue, mais une discussion sur le rapport entre la littérature et le théâtre ou, de façon plus précise et plus large, entre la littérature et les arts d'exécution (cinéma, radio, télévision).

Je tends vers une thèse affirmant que chaque énonciation littéraire (ou paralittéraire) contient en soi un exécutant (acteur) pro-

jeté qui, n'étant pas un personnage réel mais uniquement un rôle, a des propriétés comportant des degrés de comparaison et, partant, existe plus ou moins. Cette façon d'appréhender le problème permettra d'apporter une autre solution à une série de controverses classiques de la théorie de la littérature, controverses concernant notamment le caractère secondaire ou la souveraineté de la littérature en tant qu'enregistrement; l'appartenance à la littérature d'autres matières accompagnant la parole et l'écriture, appelées co-matières ou matières disponibles<sup>23</sup>; ou encore le développement de la culture littéraire à l'époque des nouveaux *mass media*.

Voulant percevoir les dispositions exécutives inscrites dans les genres littéraires autres que le drame, il suffit de peu de choses: d'un brin d'anticipation ou d'un peu de conservatisme étayé par une lecture attentive. Il suffit à vrai dire d'admettre l'idée que nos moeurs et coutumes ne sont ni définitives, ni rationnelles. Nous vivons à l'époque de la Galaxie Gutenberg<sup>24</sup> qui, qu'elle en soit à son

---

<sup>23</sup> D'après Schlegel, à la littérature n'appartient que ce qui n'a pas besoin d'un autre matériau charnel. Cette idée a désastreusement pesé sur la théorie de la littérature au XIX<sup>e</sup> siècle. Le concept de co-matières ou de matières disponibles forgé par S. Skwarczyńska est un essai de réconcilier la littérature avec la non-littérature suivant le principe *suum cuique* (cf. *Wstęp do nauki o literaturze — Introduction à la science de la littérature*, vol. 2, Warszawa 1954, p. 33). En ce qui concerne l'histoire de ce problème, voir S. Dąbrowski, « Zakwestionowanie tezy o wyłączności tworzywa językowego w dziele literackim (Mise en doute de la thèse sur l'exclusivité du matériau linguistique dans l'oeuvre littéraire), [dans:] *Konteksty nauki o literaturze (Contextes de la science de la littérature)*, ss la dir. de M. Czermińska, Wrocław 1973, p. 146 sq. Pour ce qui est de la prosodie du texte enregistré et prononcé oralement, voir Mayenowa, *op. cit.*, p. 382 sq.

<sup>24</sup> M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, London 1967 (traduction française: *La Galaxie Gutenberg*, Montréal 1967). Il me semble que McLuhan surestime le rôle des techniques électroniques et de la révolution dans les moyens de communication liée à leur emploi, et aussi que sa distinction entre les moyens froids (p. ex. la télévision) et chauds (p. ex. la radio) est fautive, et enfin qu'il manque de prudence en affirmant que le moyen de communication devient lui-même communiqué. Ceci dit, il a raison de distinguer dans l'histoire de la culture l'époque qu'il baptise Galaxie Gutenberg, époque dont l'importance dépasse le cadre des techniques de diffusion. L'adversaire de McLuhan, J. Miller doute que la lecture « silencieuse » ne soit entrée en usage qu'après l'invention de l'imprimerie pour se substituer à la lecture à voix haute du manuscrit, lecture qui jadis « revêtait le texte de la chaude tonalité de la parole » (*Spór z McLuhanem — Controverse avec McLuhan*, trad. par A. H. Bogucka, Warszawa 1974, p. 124). En effet, il est impossible

terme ou ne fasse qu'évoluer, n'est certainement pas la forme finale de notre culture.

Jadis Homère était chanté, alors qu'aujourd'hui on le lit. Est-ce uniquement parce que l'imprimerie a démocratisé Homère et l'a rendu accessible par la lecture à tous ceux qui en ont le désir? Les moyens de communication influent certainement sur les changements de la culture: l'imprimerie a en quelque sorte rendu l'aède inutile en tant qu'intermédiaire; en revanche, la radio et la télévision ont appris à chanter des poésies autrefois destinées à être lues.

Mais que veut dire « destinées » à être lues, chantées, déclamées? Précisons tout d'abord que la destination à un mode quelconque de réception n'équivaut pas ici à la volonté de l'auteur. Les termes tels que « destination » ou « projet » ont un sens géologique: être destiné à l'exécution signifie avoir des dispositions exécutives déterminées.

En ce sens, nous dirons que l'épopée a des dispositions exécutives déterminées, autrement dit que l'épopée implique son aède, comme le drame implique ses acteurs. Il peut arriver qu'au bout d'un certain temps ces dispositions cessent d'être comprises et suivies, ce qui cependant ne signifie nullement qu'elles aient cessées d'exister génériquement. Même lu à voix basse, Homère ne cesse pas d'être un chanteur, aède ou rhapsode, étant donné que les dispositions exécutives épiques demeurent à l'état latent dans l'oeuvre, tout comme le théâtralisme de Térence est resté latent pendant plusieurs siècles du moyen âge, alors qu'on imitait cet auteur sans comprendre quel aménagement est ce *theatrum*.

Il est difficile de dire combien de temps ces dispositions resteront

---

de préciser la date de l'invention de la lecture « silencieuse ». La tradition veut que S. Ambroise (v. 339–397) ait su lire ainsi, éveillant l'admiration de ses contemporains, tout comme suscite l'étonnement des profanes d'aujourd'hui la lecture silencieuse des partitions musicales. Par ailleurs, il y avait (et il y a peut-être encore) au XX<sup>e</sup> siècle des gens qui ne savent lire, même les imprimés, qu'à voix haute ou tout au moins à voix basse. Il n'empêche que le problème de la Galaxie Gutenberg existe et qu'il a été judicieusement posé, bien que pas toujours judicieusement résolu, par le savant canadien: c'est le problème du déclin de la culture d'exécution sous l'influence de l'imprimerie et celui de sa renaissance comme par un acte de rébellion contre l'imprimerie. En ce qui concerne l'aède et le rhapsode homériques, voir T. Sinko, *Zarys historii literatury greckiej (Précis d'histoire de la littérature grecque)*, vol. 1, Warszawa 1959, p. 48.

latentes. Peut-être le rhapsode ressuscitera-t-il dans « le théâtre d'un seul acteur », peut-être a-t-il disparu à jamais. Il nous est permis d'errer dans nos prévisions, mais il nous est interdit d'absolutiser d'une manière ahistorique les expériences de cinq siècles de l'imprimerie. Usant des instruments de la poétique historique, nous dirons que les drames de Térence n'ont pas cessé d'être des drames théâtraux même quand on ne faisait que les lire, étant donné que le théâtralisme restait gravé dans leur structure comme dans une mémoire.

Un problème vraiment difficile est ici la relation entre les dispositions exécutives structurelles et le cadre modal hors texte, appartenant à la culture largement comprise. Il est relativement facile de saisir cette relation dans le cas où le cadre modal culturel « ne comprend pas » le texte et « étouffe » ses dispositions exécutives, comme on l'a fait avec le drame antique à une certaine période du moyen âge, ou comme nous le faisons aujourd'hui avec l'épopée antique. Il est déjà beaucoup plus ardu de décrire ce qui se passe quand le cadre modal culturel met en oeuvre une situation exécutive qui ne pouvait exister à la naissance de l'oeuvre. Je pense ici, par exemple, à la « filmogénie » d'un roman antérieur à l'invention du cinéma, ou à la « radiogénie » de romans, drames, dialogues ou articles datant d'avant l'invention de la télégraphie sans fil. Il ne s'agit ici nullement d'un problème fictif méritant tout au plus un haussement d'épaules. En effet, parler de la « filmogénie », disons, du *Tom Jones* de Fielding, est soit un non-sens, soit, dans le meilleur cas, un raccourci substitué à la démonstration développée du style imagé de l'intrigue, du soutenu de l'action, de l'objectivité de la narration, etc., c'est-à-dire de tous les traits caractéristiques qu'ont en commun, par un hasard plus ou moins grand, certains types de romans et certains genres filmiques. Mais, quand Witold Hulewicz programait à la radiodiffusion de Wilno les *Dialogues* de Platon et démontrait que c'est un écrivain très radiophonique, ce raccourci, bien qu'un peu badin, signifiait et signifie tout autre chose et mérite la plus grande attention. Platon à la radio est un cas particulier, mais rare, d'un phénomène qui consiste dans ce que la culture d'exécution s'est servie de nouveaux moyens techniques pour réellement ranimer les dispositions incluses dans l'oeuvre. Ainsi, par exemple, c'est avec l'invention de la radio que s'est



développée ou renouvelée la culture de la dispute, de la discussion en public, devant témoins.

Dans les recherches sur le drame et le théâtre, le théâtralisme est très souvent considéré comme un attribut invariable; ce faisant, on oublie une chose aussi évidente que l'évolution du théâtre en tant qu'aménagement. Or chaque drame ancien exige aujourd'hui une adaptation. Dans ce sens, Eschyle, le plus théâtral de tous, est sur la scène d'aujourd'hui un anachronisme au même titre que Platon à la radio.

## 3

En tant que l'un des éléments de la définition du genre, la situation exécutive avait déjà préoccupé Aristote. On sait qu'il énumérait six parties composantes de la tragédie. Comme la traduction des termes aristotéliens suscite pas mal de difficultés et de malentendus, citons-les dans l'original: *mýthos*, *éthos*, *léksis*, *diánoia*, *ópsis*, *mélos* (*melopoiia*) (Arist., *Peri poietikês*, VI, 6)<sup>25</sup>, *léksis* désigne toute l'articulation de l'affabulation et des personnages au moyen du langage. Le latin traduisait *diánoia* par *sententia*. Il s'agit là non seulement des «pensées exprimées par le narrateur ou les personnages», mais de l'«idée» et, parfois, de la «morale». Quant à *ópsis* et *mélos*, c'est toute action faisant appel à la vue et à l'ouïe. C'est précisément le projet d'exécution.

Aristote expliquait les fonctions de *ópsis* et *mélos* sur l'exemple de la tragédie en tant que genre le plus noble, mais les rapportait à la littérature en général. Quant à l'épopée, il écrivait qu'elle devrait avoir les mêmes genres que la tragédie (XXIV, 1), mais s'en distinguer par la longueur et le mètre (XXIV, 3). Que la présence et le degré de présence des différents éléments constitutifs doivent participer à la définition du genre, on en trouve la preuve dans la constatation que sans action il ne pourrait y avoir de tragédie, tandis que sans caractères elle est possible (VI, 8). Possible veut

---

<sup>25</sup> *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudolonginos (Trois poétiques classiques. Aristote. Horace. Pseudo-Longin)*, trad., introd. et comm. de T. Sinko, Wrocław 1951, p. 14. J'utilise ici l'édition synoptique: *Aristotelous, Peri poietikês. Aristoteles, Poetik*, übers. von W. Schönherr, Durchs. u. Anmerk. von E. G. Schmidt, Nachw. v. M. Simon, Leipzig 1972.

dire qu'entre les diverses sortes de tragédies, certaines se passent de caractères, tandis que d'autres s'appuient justement sur eux. Ces dernières sont pour Aristote des tragédies « éthiques » (XVIII, 2) [de *éthos* = caractère].

Revenant à Aristote, nous tournons autour d'un problème extrêmement difficile, à savoir la définition du genre littéraire. Il me semble que l'aristotélisme offre une piste particulièrement attrayante pour les considérations génologiques. C'est la piste qu'a suivie N. Frye dans son *Anatomy of Criticism*, ouvrage parfois trompeur, mais toujours digne d'attention.

Voyant combien divers et hétérogènes sont les facteurs qui composent la notion de « genre », Frye a proposé d'établir une distinction entre les genres et les modes. Les genres seraient déterminés par les relations entre l'auteur, le personnage et l'auditoire, ainsi que par les rythmes. La notion de mode est composée de la signification et de l'importance soit du personnage, soit de l'auteur et du récepteur. Le mode où prédomine le personnage est dit *fictionnel*, tandis que celui où domine l'auteur tourné vers le récepteur est le mode *thématique*.

L'épique est un genre parlé, où sont présents l'auteur et l'auditoire, tandis que les personnages sont absents. Le drame est un genre « joué », avec la présence de personnages et d'un auditoire. Le genre lyrique est chanté, l'auteur étant présent, tandis que les personnages et l'auditoire sont absents. Enfin, le quatrième genre que Frye, à la manière anglo-saxonne, appelle *the fiction*, est « écrit », mais dépourvu d'auteur et de personnages.

Il serait difficile d'accepter une pareille classification s'il fallait comprendre à la lettre et d'une manière dichotomique la présence ou l'absence de personnages, d'auteur et d'auditoire. En revanche, si tous les éléments du système de communication, les rythmes et les modes, devaient être compris comme des extrêmes vers lesquels tend le genre, l'idée de Frye — en tant qu'adaptation spécifique d'Aristote — serait utile. En tout cas, elle permettrait de méditer sur le degré d'absence de personnages dans le genre épique ou d'auditoire dans le lyrique. On pourrait dire que le projet de l'auditoire dans le genre lyrique est plus faible que dans le drame.

En dehors du système de communication, le genre est déterminé par le rythme: de récurrence pour l'épique, d'association pour le

lyrique, de continuité pour la prose (*the fiction*) et de *decorum* pour le drame.

C'est le problème du *decorum* qui nous intéresse ici le plus. Frye emploie le terme dans une acception un peu différente de celle admise dans la tradition et la critique aristotéliennes, où *decorum* signifie l'appropriation du style à l'objet. Pour Frye, le *decorum* est moins l'appropriation que l'adaptation de la voix du poète à celle du personnage: « the poet's ethical voice »<sup>26</sup>. La chose est assez difficile à traduire, mais nous comprendrons de quoi il s'agit en nous souvenant que *ethos* est employé dans son sens aristotélien: caractère, personnage. L'absence de l'auteur et la présence des personnages signifie donc ici la transformation de la voix propre du créateur en voix étrangère.

La notion de « voix étrangère » me paraît extrêmement utile, à condition toutefois qu'elle ne soit pas comprise exclusivement comme une propriété du rythme de *decorum* et, partant, du drame. La mue en voix étrangère peut et doit signifier le projet d'employer un intermédiaire, c'est-à-dire des propriétés stylistiques et génériques qui prévoient le recours à un intermédiaire.

Cet intermédiaire — je le répète encore une fois — ne doit pas nécessairement être un acteur. Un exemple très commode, car expressif, de genre prévoyant un intermédiaire-exécutant, est le communiqué — appel lu en chaire et dénommé lettre pastorale. L'exemple est commode, car à la fois nullement simple. Admettons sans discuter que la lettre pastorale, sans égard à sa valeur artistique et la relation entre celle-ci et la valeur utilitaire, est un genre littéraire. Je pense qu'on peut l'admettre sans difficulté et poser la question par quoi la lettre pastorale diffère de la lettre privée, donc d'un communiqué écrit par un expéditeur individuel à un destinataire également individuel. Une telle lettre ne prévoit aucun tiers, et même l'exclut. Elle l'exclut, du point de vue de la poétique, même en prévoyant une éventuelle indiscretion. En revanche, la lettre pastorale prévoit son destinataire sous forme d'un grand auditoire (ou plutôt de très nombreux grands auditoires) et, par là même, projette et le thème

---

<sup>26</sup> *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957, p. 33–70, 243–326. Cf. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze (Les Principaux problèmes de la science de la littérature)*, Kraków 1965, p. 152.

(*diánoia*), et l'élocution ou énoncé (*léksis*), et le comportement de l'intermédiaire-exécutant (*ópsis* et *mélos* spécifiques). Elle se distingue donc considérablement de la lettre privée; en diffère-t-elle cependant assez pour la considérer comme un genre distinct et non comme une variante générique de la lettre en général? La réponse dépend d'une décision méthodologiquement importante consistant à reconnaître la situation exécutive comme un critère de classification essentiel, aussi essentiel que la personne grammaticale de l'énoncé, le vécu du temps, la catégorie esthétique, le mode de narration, le type de vers, le choix de l'affabulation (intrigue), etc. J'affirme que la situation exécutive doit être reconnue comme un critère de classification des genres littéraires, étant donné qu'elle est un des éléments de la « compétence » textogène (le terme « compétence » est employé ici à la suite de Chomsky et de Hempfer<sup>27</sup> au lieu du terme « code »).

Cet exemple nous a entraîné sur les eaux très profondes et dangereuses des problèmes fondamentaux de la génologie. Lorsque nous demandons ce que sont l'espèce et le genre, il nous faut soit adopter la classique division hiérarchique, soit sombrer dans l'immensité des termes polysémiques et superposés. Nous ne parvenons toujours pas à tomber d'accord sur la façon dont existent les objets génologiques. Lisant la magistrale étude de Hempfer, nous contemplons le vaste panorama de la controverse génologique moderne comme une querelle des universaux allant de l'extrême réalisme à l'extrême nominalisme.

Il est difficile de procéder « en passant » à une discussion génologique fondamentale, discussion dont l'étendue ou plutôt l'incommensurabilité nous sont révélées par le troisième volume de *Introduction à la science de la littérature* de Stefania Skwarczyńska ou par

---

<sup>27</sup> K. W. Hempfer, *Gattungstheorie*, München 1973, utilise la notion de « compétence communicative ». Il se réfère ainsi à Chomsky, mais modifie la notion fondamentale même de « compétence » en établissant une distinction entre la compétence communicative et poétique, d'une part, et la compétence linguistique, de l'autre (p. 222). Hempfer propose d'appliquer le concept de structure avancé par Piaget de telle manière qu'il soit possible de considérer les problèmes des genres littéraires sous deux aspects: celui des invariants générateurs et celui des textes historiquement variables (p. 224). Les invariants générateurs sont des caractéristiques telles que le caractère « satirique » ou « narratif » qui, à travers des mutations définies, se concrétisent dans des genres historiques tels que la satire ou l'épopée.

l'ouvrage cité de Hempfer. Nous n'éviterons cependant ni certaines questions, ni certaines réponses.

Abandonnons pour un instant le drame et demandons si le sonnet est ou n'est pas un genre littéraire. Pour bien des gens ce n'est qu'une forme de vers ou un « mode d'écriture » (*Schreibart*), comme le saphique, l'octosyllabe ou l'alexandrin. En fait, on ne peut répondre à la question que d'une manière historique, ce qui oblige à vérifier si le sonnet manifestait (manifeste) une tendance régulière à coexister avec d'autres particularités essentielles. Pour faciliter les choses, j'appelle sonnet un système de strophes composé de deux quatrains et de deux tercets, système généralement associé à une distribution thématique (*diánoia*) en deux parties, dont la première est descriptive et narrative, et la seconde réflexive. Si j'ai dit que pour faciliter les choses, j'appelle sonnet un système de strophes, c'est que je ne suis pas certain si le sonnet est constitué par la seule structure des strophes ou par la combinaison du système de rimes avec le système thématique.

Je tends à une thèse affirmant que le genre est une combinaison (institution) relativement durable d'au moins deux caractéristiques importantes que j'appelle caractéristiques génératrices de genre (ou génogènes), ce qui les distingue des caractéristiques esthétiquement même importantes, mais génologiquement facultatives. Ces caractéristiques coexistent suivant des règles que je propose d'appeler règles d'association génogène.

Les genres n'existent pas en tant que « formes simples » (*einfache Formen*<sup>28</sup>). Le genre est toujours une combinaison à organisation hiérarchique<sup>29</sup>. J'ajoute qu'il est une combinaison de caractéristiques linguistiques, représentatives, idéelles (concepts du temps<sup>30</sup>, de la mémoire, de l'existence). Et peut-être faudrait-il parler séparément de genres versifiés (sonnet, triolet, stance, etc.), fabulateurs,

---

<sup>28</sup> A. Jolles, *Einfache Formen. Legende. Sage. Mythe. Rätsel, Spruch. Kasus. Memorabile. Märchen*. Witz, Tübingen 1965.

<sup>29</sup> Je pense ici approximativement à ce que J. Sławiński, *Dzielo – Język – Tradycja (Oeuvre – Langue – Tradition)*, Warszawa 1974, p. 31 – appelle « normes rangées hiérarchiquement ».

<sup>30</sup> La « notion fondamentale » que Staiger propose dans ses *Grundbegriffe der Poetik* (*op. cit.*) rentrerait donc pour moi dans le cadre des caractéristiques non pas tant fondamentales que génératrices de genre.

discursifs, etc.? Peut-être, mais l'on ne ferait que multiplier les êtres et les noms, pour ne plus parler du fait que seuls de rares cas permettent de trancher nettement laquelle des caractéristiques est primordiale. Ainsi, le limerick est l'association égalitaire d'une strophe à rimes *uabba* avec une boutade relevant du pur non-sens.

L'association des genres est un phénomène perçu et respecté par la terminologie tant traditionnelle que coutumière. Nous disons « drame épique » en semblant pécher contre l'ordre génologique. Or, s'il y a péché, c'est uniquement contre l'ordre classique. En fait, le terme « drame épique » reflète la pertinente observation de la coexistence de deux caractéristiques: « drame » signifie ici la construction dialogique et la disposition scénique, tandis que « épique » se rapporte au mode de conduite de l'action et de la narration. Il n'y a là aucune *contradictio in adiecto*, pas plus que dans les termes « drame poétique » ou « roman dramatique »<sup>31</sup>. Mieux encore, conduisant plus loin ce raisonnement, nous ne commettrions pas de tautologie en disant « drame dramatique ».

## 4

Discuter sur la primauté dans le temps de la littérature dramatique ou du théâtre n'a aucun sens. On peut uniquement scruter ce qui est primaire ou secondaire dans un intervalle bref et assez strictement défini. Quelle importance peut-on attribuer au fait que Molière et Shakespeare étaient des acteurs? Tous deux ne faisaient pas que transcrire des motifs littéraires, mais codifiaient la pratique théâtrale de l'époque – codifiaient et créaient simultanément des œuvres géniales. Aux origines du théâtre grec que nous connaissons y a-t-il eu d'emblée des chefs-d'œuvre? Nous ignorons les chemins de la maturation du théâtre grec avant Eschyle, mais l'on trouve chez ce dernier une sorte d'épitomés, d'extraits d'œuvres de ses prédécesseurs, d'extraits ou peut-être plutôt d'enregistrements de ce qui était gravé dans la mémoire extrêmement fidèle des hommes de son temps.

---

<sup>31</sup> Le caractère dramatique du roman fait l'objet des considérations de R. Kosmíkies, *Theorie des Romans*, Helsinki 1935. M. Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern 1951, p. 82, constate: « Es ist leichter das Unepische des Romans als das Romanhafte des Romans zu bestimmen ».

Je pense qu'entre la littérature et le théâtre il y a un rapport non pas de concurrence, mais de collaboration, non pas de subordination, mais de croisement.

L'oeuvre littéraire contient en soi le projet d'exécution, mais elle peut en même temps constituer le procès-verbal de l'exécution. L'enregistrement d'un spectacle n'a la plupart du temps qu'une signification documentaire, mais peut cependant devenir une oeuvre d'art autonome. Ce peut être un scénario qui servira à une nouvelle exécution ou une oeuvre ne trahissant aucune envie de revenir au théâtre.

Ceci concerne non seulement l'exécution théâtrale. Les genres littéraires offrant de nettes dispositions exécutives sont nombreux. Prenons l'exemple du sermon pour établir toutes les variantes possibles de la relation entre le projet et l'exécution: a) le sermon a été écrit et prononcé par l'auteur, b) écrit par l'auteur, il a été prononcé par un autre exécutant, c) il a été prononcé impromptu, mais non enregistré, d) il a été prononcé impromptu et enregistré de sorte qu'il a pu ensuite être repris par le même exécutant (ou quelqu'un d'autre), e) il a été écrit pour être prononcé, mais ne l'a jamais été, f) il a été écrit conformément aux règles de la poétique du sermon, donc comme s'il devait être prononcé, mais – pour telles ou autres raisons – n'était pas destiné à l'être.

Il n'est pas difficile de trouver un exemple concret de chacune de ces variantes, dont la dernière est la plus intéressante. Selon toute vraisemblance, les *Sermons à la Diète* de Piotr Skarga n'ont jamais été prononcés, mais le projet de l'exécutant (acteur) y est inscrit d'une façon tellement suggestive qu'ils ont toujours donné l'impression d'être l'enregistrement d'une exécution réelle.

La conclusion suivante s'impose: la littérature crée une certaine culture d'exécution qui, à son tour, fait naître des genres littéraires dans lesquels nous pouvons retrouver les traces de cette culture d'exécution. La littérature ne se contente pas de fournir des matériaux au cinéma, mais contribue à la formation d'un nouveau genre littéraire relativement autonome: synopsis ou scénario. Une dramatique radiophonique peut naître d'une oeuvre littéraire qui ne prévoyait pas la radio. Elle peut aussi être le fruit d'une oeuvre qui connaissait déjà ce moyen de communication (*La Montre* de Szaniawski et d'autres exemples innombrables). Elle peut être une dramatique

tout en conservant les droits d'une oeuvre « à lire » (Zbigniew Herbert). Elle peut enfin se livrer à un jeu polysémique avec la situation exécutive: être à la fois radiophonique, scénique, à lire, et peut-être également filmique ou télévisuelle. Je ne scrute pas ici le problème de la destination réelle de l'oeuvre, de son universalité ou de ses limitations. J'affirme que l'apparition de nouveaux media entraîne des mues dans la poétique des genres, y compris ceux qui, à l'origine, ne prévoient pas d'exécution. Nous pensons radiophoniquement, cinématographiquement, télévisuellement, aussi bien dans nos actes de création que dans nos actes de réception.

Si les problèmes de l'impression et ceux des moyens de communication modernes sont tellement importants, c'est qu'ils associent la génologie à la linguistique de l'énoncé, et surtout aux problèmes de la citation, du cadre modal du texte et de l'énoncé sur l'énoncé. Chaque énoncé sur un énoncé crée une situation dans laquelle les mots sont « relayés » ou « déplacés » (suivant la terminologie de Bloomfield reprise par Jakobson<sup>32</sup>). A ce qu'il semble, la question a été peu étudiée, alors qu'elle cache maintes énigmes et offre des possibilités imprévues. Le remplacement et le déplacement posent à leur tour le problème de la fixation, de l'enregistrement. Qu'on y procède en confiant l'énoncé à la mémoire d'autrui, à l'écriture, à l'impression ou enfin aux techniques électroniques modernes, l'enregistrement prend toujours l'énoncé entre des guillemets. Entre le projet d'exécution et le mode d'enregistrement de l'oeuvre, il y a une certaine dépendance: le déplacement et l'enregistrement par la mémoire augmentent les dispositions exécutives, tandis que l'impression les affaiblit. Tout en précisant le canon philologique du texte, l'impression relâche le canon de son exécution. Ainsi, le théâtre n'est pas tombé victime de la Galaxie Gutenberg mais, au contraire, il en a reçu un don généreux: le droit à des versions multiples et à des canons multiples. Quand l'acteur cesse d'être le gardien du canon du texte, il devient un créateur.

Analysant les situations exécutives dans les catégories de l'énoncé sur l'énoncé, nous ne devons jamais confondre l'exécutant et le narrateur. Il arrive évidemment que ce soient des rôles identiques,

---

<sup>32</sup> R. Jakobson, *Shiffers, Verbal Categories and Russian Verb*, Cambridge, Mass., 1957; cf. Mayenowa, *op. cit.*, p. 291.



mais très souvent ils ne se correspondent en rien. Un texte dans le genre du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, où les narrateurs sont nombreux, ne prévoit pas beaucoup d'exécutants. En revanche, le drame classique, avec son narrateur absent, bien caché, prévoit de nombreux acteurs. Ces exemples sont évidents jusqu'à la banalité, mais il en est d'autres, nullement évidents, où l'interprétation complète de l'oeuvre dépend de la compréhension correcte de la situation exécutive. Ainsi la radio polonaise émet (lit) des romans de divers auteurs et époques qui n'avaient jamais pensé à la radio, dont par exemple *La Terre promise* de Reymont et *Les 622 chutes de Bungo* de Witkacy. *La Terre promise* est lue par un narrateur (pour le texte en quelque sorte marginal) et par des acteurs – personnages du drame (pour le texte en quelque sorte principal, c'est-à-dire les dialogues). En revanche, et fort justement, *Bungo* est lu par une seule voix (l'excellent Zapasiewicz). Cette décision du metteur en scène est aussi une interprétation. *Bungo*, sorte de journal intime de Witkacy, a non seulement un narrateur apparemment objectif, mais admet aussi un seul exécutant (acteur) qui lit à haute voix et brise l'intimité du texte enregistré. C'est lui qui doit de sa voix citer les réparties de personnages ayant une autre voix, car ce « réaccord » des voix est une des caractéristiques de la poésie du roman de Witkacy.

Par l'effet du « déplacement », l'acteur se trouve généralement dans un temps ultérieur au temps raconté et au temps du récit (*erzaehlte Zeit* et *Erzaehlzeit*). La science-fiction serait peut-être ici une exception, mais c'est déjà un autre problème. Ce qui importe, c'est que le temps de l'exécution est un temps répétable.

Dans une mesure plus ou moins grande, chaque oeuvre contient le projet de son exécution qu'il ne faut pas confondre avec l'achèvement d'une oeuvre inachevée. Les mobiles, les parois déplaçables de l'université de Caracas, les probabilités, la construction de *La Marelle* de Cortazar en tant que façon d'inviter le récepteur à composer l'oeuvre, c'est déjà un tout autre cas d'ouverture qu'il ne faut pas identifier, à l'encontre de ce que fait parfois Eco, au projet d'exécution<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Eco, *op. cit.*

Nous avons déjà dit que le projet de l'acteur comporte des degrés de comparaison. Il conviendrait maintenant de donner à cette thèse plus de précision et dire que l'on peut graduer le besoin de recourir à un acteur. Et, si l'on traçait la courbe de ce besoin depuis son minimum jusqu'à son maximum, on trouverait près du minimum la lettre privée, puis le journal intime, et ensuite la plupart des romans, tandis qu'en approchant du maximum on aura l'épopée, puis, tout près de lui, la pièce bien faite et le livret d'opéra.

Une telle représentation graphique ne serait toutefois qu'une simplification inutile du problème puisqu'elle réduit à deux dimensions une structure qui, en fait, est beaucoup plus complexe.

A la courbe du besoin d'employer un acteur s'associe, mais sans s'y superposer, la courbe de l'accord ou de l'identité de l'auteur, de l'émetteur et de l'exécutant (acteur). Ainsi, sans l'être nécessairement, le rhapsode se comporte comme un auteur, il en est la doublure prévue. Il en va autrement du chanteur populaire moderne qui oublie l'auteur. Non seulement parce que, généralement, il ne le connaît vraiment pas, mais parce qu'il représente un groupe, une communauté. L'acteur populaire est cependant situé de telle manière qu'il peut soudain se muer en auteur ou co-auteur, ceci en improvisant et chantant un morceau ajouté au texte connu de lui.

A l'autre extrémité de la courbe, on trouve un acteur qui est non seulement différent de l'auteur, mais encore n'a pas le droit d'y ressembler. Un exemple peut nous être ici par le lecteur d'une lettre pastorale ou d'un message à la nation. Cet acteur-lecteur est socialement distant de l'émetteur (auteur), mais il est tenu à une solidarité idéale avec lui.

On pourrait découvrir encore bien d'autres courbes de ce genre. Chacune comporte des oscillations qui font que les points extrêmes ne sont pas reliés par une droite. Ainsi, à donner son sens couramment admis à l'improvisation, celle-ci devrait avoir comme caractéristique essentielle l'identité de l'auteur et de l'acteur. Toutefois, si on comprend l'improvisation comme un genre ou, plus prudemment, comme une caractéristique génologiquement très importante (c'est ainsi que comprenaient l'improvisation Quintilien et les romantiques), on aura alors un acteur non identique à l'auteur, mais cependant prévu et projeté comme quelqu'un de ressemblant à l'auteur — ou plus exactement au poète — quelqu'un nanti de facultés créatrices.

L'acteur naît des droits que lui a concédés l'auteur et des devoirs que celui-ci lui a imposés.

L'acteur menace parfois l'auteur comme le régent menace le roi pendant son absence ou sa minorité. Mais il est souvent un héraut obéissant qui proclame ce qu'on lui a ordonné. Il convient toutefois de distinguer le héraut de l'émetteur (auteur) et du communiqué. L'histoire a connu des communautés qui lapidaient les hérauts porteurs de mauvaises nouvelles et d'autres qui gratifiaient généreusement ceux qui apportaient un heureux message.

Parlant de la situation communicative virtuelle, nous sommes proches de la controverse qui a commencé avec Diderot et son *Paradoxe sur le comédien* pour se poursuivre jusqu'à nos jours sous forme de la rivalité de deux théories du jeu de l'acteur – de Stanislavski et de Brecht – théories du vécu et de l'effet de *Verfremdungseffekt*. C'est toutefois un thème distinct. Quiconque s'y attaquera doit savoir que la querelle porte non sur la technique du jeu de l'acteur, mais sur le jeu de l'acteur en tant que conception du monde (*Weltanschauung*).

Trad. par Jerzy Wolf