

# Teresa Michałowska

---

## L'Homme et le Temps : les motifs du temps dans la poésie baroque polonaise

---

Literary Studies in Poland 13, 75-96

---

1985

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.

Teresa Michałowska

## L'Homme et le Temps Les motifs du temps dans la poésie baroque polonaise

### Les conceptions scientifiques

Le bouleversement intellectuel qui débuta dans l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle par un développement brutal des sciences mathématiques et naturelles était dirigé contre les autorités de l'Antiquité. L'aristotélisme qui constituait jusqu'alors la vision du monde a commencé à s'effriter, non seulement en tant que source de connaissance irréfutable, dans les différentes disciplines scientifiques, mais aussi en tant que fondement d'une méthodologie.

La pensée scientifique de la Pologne de cette époque se trouvait hors d'atteinte de l'influence des courants nouveaux. L'aristotélisme scolastique, qui constituait toujours ici la base philosophique, dominait dans tous les milieux didactiques d'importance, de l'université de Cracovie aux nombreux collèges religieux – essentiellement des collèges de jésuites – en passant par l'académie de Zamość, les lycées de Toruń et de Gdańsk, l'Académie de Vilno.

Dans la première moitié du siècle, les commentaires des écrits d'Aristote perdirent peu à peu de leur popularité, au profit de conceptions systématiques de la problématique philosophique (laquelle continuait à participer de la logique, de la physique, de la métaphysique et de l'éthique). Malgré la vogue toujours importante de la *Descriptio universae naturae ex Aristotele* (un texte du XV<sup>e</sup> siècle, de Jacques Charpentier), on édite des traités d'auteurs polonais, celui, par exemple de Łukasz Żaluzki (*Compendium totius philosophiae*,

Vilnae 1640), celui de Jan Morawski (*Totius philosophiae principia*, Posnaniae 1660), celui de Tomasz Młodzianowski (*Praelectiones metaphisicae et logicae*, Gedanii 1671) ou celui de Szymon Stanisław Makowski (*Cursus philosophicus*, Cracoviae 1681).

La problématique du temps était ici commentée dans des oeuvres de physique, et les thèses fondamentales étaient appuyées sur des affirmations adéquates d'Aristote (*Physical IV*, 10–14) et de Thomas d'Aquin (*Summa I*, 15, I, 99, II, 32–38 et sq.).

Nous trouvons, par exemple, un important traité «De temporibus» dans l'oeuvre de Makowski. Se référant aux autorités de l'Antiquité et du Moyen-Age, l'auteur discute les questions suivantes: le temps est-il un être réel (*ens reale*)? La réponse – qui conteste les possibilités d'interprétation subjective, post-augustinienne – proclame qu'assurément, il en est ainsi. Qu'est-ce que le temps? La définition, appuyée sur celle d'Aristote, explique que le temps, c'est la mesure du mouvement selon la succession du «plus tôt» et du «plus tard». Il ne faut pas l'identifier au mouvement, puisqu'il constitue seulement un aspect «quantitatif» de celui-ci. Comment divise-t-on le temps? On distingue le temps extérieur (*tempus extrinsecum*) et le temps intérieur (*intrinsecum*). Extérieur, il se rapporte au mouvement céleste régulier, immuable. C'est le mouvement cosmique par lequel nous mesurons la durée des êtres qui appartiennent au monde sublunaire, le mouvement cosmique qui peut servir de mesure pour nos affaires, nos actes humains, mouvement qu'on peut définir par une horloge ou une clepsydre. Le temps intérieur, c'est la «continuité interne d'un mouvement».

On peut distinguer trois concepts temporels: *aevum*, *tempus* et *aeternitas*. *Aevum*, c'est la mesure des choses qui sont immuables dans leur substance, mais qui sont soumises à des changements accidentels. *Tempus*, c'est la mesure des choses changeantes dans leur substance et leurs manifestations; sa durée s'appuie sur la succession permanente du passé (*praeteritum*), du présent (*nunc*) et de l'avenir (*futurum*); il suscite une grande différenciation d'êtres et toutes sortes de transformations en eux. *Aeternitas*, enfin, c'est la mesure des choses les plus immuables dans leur essence et leurs manifestations, l'aeternitas ne possède ni «passé», ni «avenir»; c'est un «maintenant» continu<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> S. S. Makowski, *Cursus philosophicus*, Cracoviae 1681, pp. 248–263.

Le *cursus philosophicus* a répandu, dans la conscience des couches cultivées de la société polonaise du XVII<sup>e</sup> siècle, une conception du temps – objet, qui s'appuie sur la tradition de la philosophie antique et médiévale – le temps est un objet d'études des sciences naturelles et d'analyse théologique.

Cependant, pour les gens d'alors, le temps n'était pas seulement la mesure des mouvements cosmiques et la forme d'existence des êtres du monde sublunaire, forme opposée à l'éternité divine. Le temps constituait aussi, tout de même – et, peut-être, surtout – le cadre de l'existence humaine: le torrent irréversible «passé»– «présent»– «futur» dans lequel s'accomplissait la vie d'un individu. C'est justement cette problématique-là qui a trouvé son reflet dans la poésie baroque polonaise.

## Les représentations du temps

Les conceptions anthropologiques du temps tiraient leurs sources de la philosophie de l'Antiquité; des images du temps s'étaient formées, parallèlement, dans la mythologie, les arts plastiques, la littérature<sup>2</sup>. Nous pouvons retrouver leurs reflets dans la culture baroque polonaise. Surgis de la tradition européenne, les motifs temporels ont pénétré divers domaines en s'imprégnant de significations nouvelles. A côté de la théorie du temps (qui agissait de manière indirecte, en suggérant seulement certains concepts généraux, comme le caractère destructeur des changements, ou la dialectique permanente des segments du temps), les représentations mythologiques, qui s'appuyaient sur les personnifications antiques de l'Eternité et du Temps avaient une importance fondamentale. L'iconographie baroque (peinture, sculpture, dessin) où ces contenus abondaient stimulait l'imagination collective en agissant notamment dans le cadre de spectacles théâtraux ou parathéâtraux (fêtes nationales ou scolaires, festins de noces, de funérailles...). Les signes distinctifs du temps, conventionnalisés en divers domaines de la culture vieille polonaise,

---

<sup>2</sup> E. Panofsky, «Father Time», [dans:] *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1967; J. Białostocki, «Vanitas», [dans:] *Teoria i twórczość*, Poznań 1961.

imprimaient aussi leur marque en poésie. Celle-ci, cependant, était capable d'exprimer par des moyens artistiques beaucoup plus différenciés les idées qui se rapportaient à l'aspect temporel de l'existence humaine. Profitant en ce domaine de la topique littéraire de la Renaissance (dont Rej et Kochanowski furent en Pologne les législateurs les plus éminents), la poésie a créé son propre monde de pensée et de représentations temporelles, imprégnées d'un pessimisme caractéristique de l'anthropologie d'alors, d'un pessimisme qui aboutissait nécessairement à des réflexions sur le néant et sur la mort.

Les personnifications mythologiques. Se référant à la mythographie européenne de la Renaissance, M. K. Sarbiewski a résumé dans *Dii gentium* (1627) la science de ses contemporains sur les divinités antiques du temps. Cette problématique se concentre dans son traité autour des personnages de l'Éternité (*Aeternitas*) et du Temps-Saturne.

L'effigie de l'Éternité a été frappée sur les monnaies antiques. Sur l'une d'elles, on peut voir le personnage qui tient de la main droite un globe tandis que la main gauche soulève un pan de vêtement sur lequel il est écrit: «Aeternitas». Sur une autre monnaie, l'Éternité est assise sur le globe, elle est coiffée d'un bonnet et de la main gauche, elle tient un serpent qui se mord la queue. Ce serpent en cercle symbolise, tout comme les signes graphiques dessinés à l'intérieur de cercle, la durée perpétuelle.

C'est par cette marque qu'on explique l'Éternité, qui n'est rien d'autre qu'une durée indivisible, sans cesse rendue à elle-même. C'est pourquoi elle est, à juste titre, située à l'intérieur du cercle formé par le serpent qui se mord la queue, ce qui est également un symbole d'éternité. Un âge sans fin est ainsi désigné: la tête qui mord la queue, la fin et le début, la tête liée à la queue, cela crée le cercle de l'éternité.

Le concept d'éternité (qui joue un rôle réel dans la philosophie antique, surtout chez Platon) a pris une importance fondamentale dans le christianisme, devenant un facteur véritable de la réflexion sur l'existence de Dieu. Se référant à des extraits correspondants de la Bible, Sarbiewski continue à affirmer:

Le fait que l'Éternité soit assise sur le cercle ou le globe signifie ou bien qu'elle n'est pas éloignée des mouvements célestes ou bien que sa place véritable est au-dessus des cieux. C'est pourquoi on dit du Christ, qui inaugure l'éternité de sa louange, qu'il est monté «au-dessus de tous les cieux». Cela peut aussi signi-

fier que le ciel est le trône de l'Éternité, c'est pourquoi l'Éternel dit: «Les cieux sont mon siège», ou bien que l'Éternité maintient le mouvement des Cieux en y étant assise, ou encore, plutôt, que son repos et sa position sont infinis et que c'est pour cela qu'elle est assise sur le pourtour du globe qui n'a ni début ni fin<sup>3</sup>.

Le concept de temps est lié au personnage de Saturne, le correspondant romain de Chronos, qui, à plusieurs reprises, a été assimilé à Chronos. Contrairement à l'Éternité, le Temps a été créé, il a un début et une fin:

Les parents de Saturne, le Ciel et Hécate, indiquent qu'il est un temps comme engendré des mouvements et des cieux [...] C'est pourquoi, par la suite, Saturne a engendré Jupiter et Junon, puisque, dans un même temps, le feu et l'air et les autres éléments ont été créés par Dieu, qui englobe en lui toutes les espèces de temps. Que Saturne ait été sous terre, par Jupiter, cela ne signifie-t-il pas une durée éternelle de la peine de damnation: le temps ne reviendra pas à la raison, c'est pourquoi il est garrotté et précipité en prison (p. 53).

Destructibilité, caractère éphémère, telles sont les particularités des choses qui existent à l'intérieur du temps.

On raconte que Saturne a conclu un accord avec le Soleil: il tuera, dévorera tous ses enfants, car le temps a eu cet accord avec le Soleil: tout ce qui naît dans le temps est soumis à la destruction. On raconte pourtant que Saturne a revomi sa descendance, car la destruction de l'un est la naissance de l'autre.

On représenta l'apparence de Saturne et ses attributs plastiques en accord avec la tradition mythographique.

Saturne a été représenté comme un vieillard aux cheveux blancs, à la longue barbe, comme un vieillard sérieux, pâle, la tête couverte, drapé dans des vêtements d'azur, tenant une faucille dans la main droite et de la gauche, un serpent qui se mord la queue. Tout cela, bien sûr, c'était les symboles du temps, car il n'existe rien de plus vieux, de plus secret, de plus cruel que le temps qui dévore ou abat toute chose (pp. 49–50).

A côté du motif du «temps-destructeur» qui détruit cruellement son oeuvre propre, apparaît, dans les réflexions de Sarbiewski, un autre motif, également caractéristique, qui s'appuie également sur une longue tradition de la culture européenne. C'est le motif du «temps – père de la vérité» (*veritas filia temporis*).

<sup>3</sup> M. K. Sarbiewski, *Dii gentium*, Wrocław 1972, p. 549. Les prochaines citations sont de cette édition.

Ceux qui offraient des sacrifices à Saturne avaient l'habitude de se couvrir la tête, et ce depuis une décision d'Enée. Cela se faisait soit parce que pour la vérité il n'est rien de caché et que les Romains considéraient Saturne comme le père de la vérité, soit parce que Saturne, qui, chez les Grecs est Chronos, c'est-à-dire le Temps, révèle la vérité; donc la vérité est appelée fille du temps, et les Anciens affirmaient qu'il n'est rien de plus sage que le Temps (p. 53).

Les visions plastiques. Les représentations mythologiques du Temps-Saturne ont constitué au XVII<sup>e</sup> siècle la base des effigies plastiques dont le temps est le contenu.

L'iconographie du temps, en Pologne, remonte à l'époque de la Renaissance, quand sur le marché de l'imprimerie sont apparues des reproductions des illustrations que le peintre allemand Georg Pencz avait faites des *Triumphes* de Pétrarque. Grâce aux études de Panofsky et de Venturi, on connaît le phénomène de l'étonnante popularité des versions plastiques des *Triumphes*, en Italie d'abord, puis dans les autres pays d'Europe, en France, en Allemagne surtout<sup>4</sup>. Sur les estampes illustrant le Triomphe du Temps, le Tempus était représenté en principe comme Saturne, et donc comme un vieillard à la longue barbe, boiteux parfois, doté d'ailes et d'une faux ou d'une faucille, tenant une clepsydre ou un cadran solaire, accomplissant son entrée solennelle sur un char tiré par un cerf. Pencz l'a représenté conformément à cette convention, selon ses modèles italiens.

Maciej Wirzbięta a purvu les éditions successives des oeuvres de Rej (*Zwierciadlo* — *Le Miroir*, 1567 ou 1568; *Zwierzyniec* — *Le Bestiaire*, 1579) d'une gravure sur bois, copie en négatif de la gravure sur cuivre de Pencz; il a contribué à la vulgarisation, dans la Pologne du XVI<sup>e</sup> siècle, de la personnification du Temps sous les traits de Saturne. Peut-être ces illustrations n'étaient-elles pas l'unique source des représentations plastiques du temps; cependant, c'est à leur suggestion que les gens d'alors doivent tous les grands spectacles parathéâtraux. L'un d'eux, lié aux cérémonies du mariage de Jan Zamojski avec Gryzelda Batory a été commémoré dans les récits des historiens. Voici comment, selon J. Bielski, on représentait le «triomphe du Temps» à Cracovie en 1583:

---

<sup>4</sup> Cf. Panofsky, *op. cit.*, pp. 79–81; A. A. Venturi, «Les Triumpes de Pétrarque dans l'art représentatif», *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1906.

Ensuite, Mikołaj Zebrzydowski, aujourd'hui maréchal de la Couronne, est arrivé sur un char. Le char était tiré par les heures: douze enfants blancs et aussi beaucoup de noirs, des étoiles derrière eux: les blancs tenaient le côté droit, les noirs le gauche, ils étaient reliés par des chaînes d'argent et tous avaient des cadrans sur la tête. Saturnus était assis dans le char, il avait une barbe blanche, il tenait une faux à la main. Le temps faisait avancer le char, il avait lui aussi un cadran sur la tête; derrière lui allaient le soleil, attaché par une chaîne, et les mois<sup>5</sup>.

Les représentations du temps sous forme de Saturne ont été fixées et popularisées dans le Pologne du XVII<sup>e</sup> siècle en des formes plastiques.

Pour exemple, nous rappellerons le bas relief représentant le Temps, situé sur le côté sud de la façade-jardin du palais de Wilanów. Chauve, pourvu d'une longue barbe et d'ailes gigantesques, Saturne, une faux dans la main gauche, déploie devant lui, de la main droite, un tissu sur lequel on peut voir trois cadrans solaires. Leur symbolique complexe englobe aussi bien les heures que les jours de la semaine, les mois de l'année, le jour et la nuit, et, enfin, le système des heures et des siècles des planètes. Selon ce système, le règne de Jan III devait tomber dans l'ère solaire, l'ère parfaite, la plus proche du Siècle d'Or de Saturne. Un autre bas relief, situé au nord, joue un rôle complémentaire du premier, il représente la Mort sous la forme d'une vieille femme penchée sur le globe terrestre, occupée à arracher les plumes d'un petit Amour.

Le lien Temps—Mort n'était pas caractéristique que des oeuvres plastiques. Nous l'observons aussi dans le théâtre baroque. Les personnifications du Temps-Saturne, qui symbolisent le caractère éphémère et destructible de toutes les valeurs humaines, sont apparues sur la scène en même temps que les personnifications de la Mort — et parfois, aussi, à côté des personnifications du néant, de la Vanitas.

Voici par exemple que dans l'adaptation scolaire du *Wieczern wielka króla nad królami* (*Souper du Roi des rois*, Toruń 1687) à l'acte II, chez le roi cananéen apparaît la Mort qui «amuse les convives par un saut symbolique, montrant les déclines et les défaites des différents états et conditions des hommes», mais dans la scène suivant, apparaît le Temps qui, en dansant de la même façon,

<sup>5</sup> J. Bielski, *Kronika polska Marcina Bielskiego* (*La Cronique polonoise de M. B.*), vol. 3, Sanok 1856, pp. 1512—1515.

montre «non seulement la déchéance des hommes, mais aussi celle de toutes choses, des forêts, des villes, des palais, des montagnes, des Sept Merveilles du monde». En outre apparaît aussi l'allégorie du Monde qui symbolise la Vanitas<sup>6</sup>.

En 1674, on représenta à Jarosław la pièce de Bartłomiej Wąsowski *Ludi saeculares Apollini et Temporis*, avec des éléments de ballets dans lesquels «le Temps armé d'une faux, Apollon d'un arc et de flèches pourchassent dans des filets des alliés qui se réjouissaient de l'espoir de la victoire et, leur ayant pris leurs armes, et d'autres choses, ils leur apprennent la dévotion».

Enfin, en cette même année, lors d'une représentation à Vilna, de *Metanoea triumphans*, le Tempus apparaît «dans un vêtement noir, avec une barbe et un bonnet, portant une faux et une clepsydre»; en outre, il est stylisé selon le symbole Vanitas, puisque sa barbe et son bonnet, à leur tour, composent une représentation d'un crâne, d'une tête de mort<sup>7</sup>.

Citons enfin un court fragment d'une pièce de théâtre populaire qui fut monté dans une église le 23 mars 1663, sous le titre *Utarczka krwawie wojującego Boga i Pana Zastępów (Bataille du Dieu et Maître des Légions)*. Parmi les personnages allégoriques (l'Amour, le Monde, la Charité, la Justice, la Cruauté), à côté de Jésus, d'Hérode et de Pierre apparaît le Pécheur qui, à un certain moment, rencontre le Temps et la Mort:

#### LE TEMPS

*Il sort. Il doit avoir dans une main un cadran et dans l'autre une trompette, et quand il parlera, on frappera les heures derrière le rideau; il doit avoir une grande perruque, une longue barbe, être tout chenu, habillé de satin et porter des ailes; il chantera d'une voix de basse:*

Vigilate, quia nescitis diem neque horam.  
 Je te le dis, malheureux, qui pour cette raison  
 Mourras, tu n'as pas remarqué la dernière heure.  
 Vigilate serio, quia nescitis diem neque horam.

#### La MORT

*arrive et dit au Temps:*

<sup>6</sup> J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII w. (Le Drame et le théâtre scolaire. Scènes jésuites au XVII<sup>e</sup> s.)*, Wrocław 1970, pp. 128–130.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 260–265.

Sonne les heures!

*Il sonne*

Joue dans la trompette un terrible cri de guerre.

*Il joue de la trompette*

Je vais combattre le pêcheur, il est temps de venger Dieu!

Par la suite, le Pêcheur implore la grâce de la Mort, en vain, car la Mort est inflexible. La scène se clôture sur le discours du Temps:

LE TEMPS

*Il dit aux gens:*

Mors ultima linea rerum,

Ultima linea dierum,

Vigilate, quia nescitis diem neque horam.

*Alors, on baisse le rideau et on joue de la musique.<sup>8</sup>*

## Les images du temps dans la poésie

Cédant à la pression des représentations du temps qui étaient en vogue, les poètes baroques ont souvent fait appel à des images mythologico-plastiques en utilisant les motifs saturniens pour exprimer l'idée de l'action dévastatrice du «Tempus-Destructor».

Voici un poème anonyme consigné dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, dans *Wirydarz poetycki (Jardin poétique)* de J. T. Trembecki, «Le Temps gâche tout»:

Le temps détruit tout, dévore tout avidement.

Il ne souffre rien ici longtemps, tout s'enfuit aussitôt.

S'assèchent les rivages de la mer, les rivières faiblissent

Et les montagnes s'effondrent, même les plus hautes.

Je mentionne là bien peu de chose. Le Ciel soudain

Se révèle incendié, et toutes choses sont ainsi éphémères.

La Mort prend, selon son droit, ce qu'elle rencontre,

Et quand viendra le temps, tout ce monde mourra.

Nous trouvons une image semblable chez Waclaw Potocki (par

<sup>8</sup> *Dramaty staropolskie (Les Drame de l'ancienne Pologne)*, éd. J. Lewański, vol. 6, Warszawa 1963, pp. 31–32.

exemple dans le poème *Ce que le Temps rencontre, il le ruine*), chez Zbigniew Morsztyn qui appelle le temps la "condamnation des choses" (*Emblema*, 98, v. 7) ou bien chez Wespazjan Kochowski dans l'oeuvre intitulée *Pamiętka* (*Souvenir*, 1657).

L'expression de la puissance destructrice du temps était aussi servie par les images du vieillissement du corps de l'homme et par des images de ruine. On comparait la vieillesse à l'hiver, elle était «l'hiver du corps», opposée au «printemps de la jeunesse». De telles associations étaient déjà des conventions des poètes de l'Antiquité, c'est à ceux-ci que les artistes de la Renaissance les avaient reprises (sans être toujours conscients de la voie qu'empruntaient dans la psychophysiologie, dans l'art et l'esthétique européens – ces parallèles avec les «décades de la vie»<sup>9</sup>. Outre les auteurs romains (Ovide, *Métamorphoses*, XV; Horace) c'est Pétrarque qui a, dans ce domaine, éveillé l'imagination des poètes de la Renaissance. Les images de «l'hiver du corps», nous les trouvons chez Ronsard, Du Bellay, Shakespeare – en Pologne, chez Kochanowski.

En référence, manifestement, à de nombreux endroits des oeuvres de Kochanowski, les poètes baroques (par exemple Zbigniew Morsztyn, *Emblemes*, 29) ont représenté la vieillesse comme l'hiver (sur le fond de la succession des saisons).

Les images de ruines ont rempli un rôle analogue, exprimant la puissance destructrice du temps. C'était, d'ordinaire, outre des villes, des vestiges de monuments, de théâtres, d'arcs de triomphe; de bâtiments édifiés pour commémorer des exploits humains. Dans les images de ruines se complaisaient déjà les poètes de la Renaissance qu'inspiraient – outre les exemples littéraires de l'Antiquité – les vestiges, vus directement, des grandes villes italiennes (exp. Du Bellay, *Les Antiquités de Rome*)<sup>10</sup>.

Après la célèbre *Épithaphe de Rome* («Regarde ces murs et, tombés en ruine, le théâtre, les églises, et les piliers brisés: voilà Rome» – Sep-Szarzyński, *Rythmes*, 36, v. 3–5), les images des ruines revinrent souvent chez les poètes baroques ultérieurs, par exemple chez Zbigniew Morsztyn ou chez Wacław Potocki.

<sup>9</sup> Cf. E. Panofsky, «Trzy ryciny Albrechta Dürera» (Trois gravures d'A. Dürer), [dans:] *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.

<sup>10</sup> Cf. R. Mortier, *La Poétique des ruines en France*, Genève 1974.

La fragilité des édifices des hommes était mise en évidence dans les *Emblèmes* de Morsztyn, elle y faisait office de métaphore du caractère éphémère des valeurs humaines temporelles.

## Les métaphores et les comparaisons poétiques

Cependant, les représentations conventionnelles du temps n'étaient pas capables de rendre la problématique philosophique complexe du temps humain. Le principal courant de la réflexion poétique se concentrait surtout, en effet, autour de la pensée du passage du temps, pensée projetée sur le plan de la vie de l'individu. La conscience de cet écoulement incessant, sans retour, du ruisseau du temps amenait inexorablement à penser à la Mort. Ce moment où l'on touche au terme est inconnu de l'homme; la vie humaine est courte et incertaine; tout cela ordonne d'apprécier les joies temporelles avec la distance qui convient, une distance qui permette de distinguer leur vanité. La mort constitue le passage vers la forme vraie, spirituelle de l'existence en contact avec Dieu; la décomposition du corps après la mort est la preuve irréfutable de l'insignifiance de l'existence terrestre. Petit, misérable, désemparé face à Dieu, face à son propre destin, l'homme est «seulement une ombre, une vaine vapeur»<sup>11</sup>.

Indépendamment du fait que la vie de l'individu soit comprise de manière objectivée («l'être humain», «l'âge humain», «les temps de notre existence») ou de façon tout à fait personnelle («mes jours», «mes années», «le temps de ma vie»), le temps humain était toujours «court et incertain» (par exemple chez Szarzyński, *De la brièveté et de l'incertitude en ce monde de l'existence humaine – Sonnet I*), il était «petit», «pauvre», «insignifiant», «il n'est ni sûr ni éternel» (Kochanowski, *Souvenir, Trène V*, v. 3). Cette «petitesse» revêtait une éloquence dramatique quand elle était comparée à la durée éternelle, supratemporelle, de Dieu. Le temps humain, c'est «un clignement de l'oeil divin» (Grabowski, *Setnik XXXV*, v. 14). Zbigniew Morsztyn a loué la forme divine de l'existence: «O Immortel qui tiens en un moment des millions d'années...» (*Emblèmes*, 47, v. 15–16).

<sup>11</sup> S. Grochowski, *Poezje (Poésies)*, Kraków 1859, p. 57.

Les réflexions sur l'insignifiance et la brièveté de la vie s'accompagnent de recherches verbales. La poésie baroque abonde en comparaisons imagées et en métaphores qui doivent illustrer la petitesse de l'existence humaine.

Pour les poètes métaphysiques, la vie humaine s'associait à des phénomènes fugitifs, éphémères; elle était comme le jour: «De l'aube au soir dure l'homme»<sup>12</sup>, «Il ne passera pas le temps du jour d'hier / Ne sera pas plus long qu'une heure du dernier soir»<sup>13</sup>, «D'un matin à un soir, tu auras réglé mon sort, Seigneur...»<sup>14</sup>. Elle était comme les mots: «comme les mots d'un discours», comme le vol d'un oiseau: «Tout à fait comme l'oiseau, qu'on regarde et perd de vue»<sup>15</sup>.

Les artistes de l'âge mûr de Baroque (Wespazjan Kochowski, Daniel Naborowski, Zbigniew Morsztyn et d'autres) ont enrichi les comparaisons et les métaphores de la fugitivité et se sont plu à les accumuler.

Le temps humain est comme la »neige inconstante«, «la feuille qui tombe à l'automne», «la molle vannure dans le vent», «une eau insignifiante», une «fumée», «l'ombre de la nuit», «le songe», «songe et ombre», «vapeur brumeuse», «ombre attardée», «nuage», «bulle dans l'eau», «flamme»; il coule comme le flot, s'envole en un souffle léger, court «comme le vent», «comme les nuages», il est «plus rapide que la ronde solaire».

Ces comparaisons et ces métaphores qui se réfèrent à des phénomènes éphémères, à des objets changeants, toujours mouvants avaient une genèse complexe. La poésie antique suggérait des représentations qui s'appuyaient sur les anthropomorphisations de la mythologie (exp. Horace, *Carmina*, I, 11, 7–8) et sur des associations avec l'eau en mouvement (Ovide, *Métamorphoses*, XV, v. 179–181).

A côté de ces représentations apparaissaient des images d'objets fugitifs (*homo-bulla*) ou de plantes à la végétation de courte durée (des fleurs comme la rose; les feuilles qui tombent des arbres).

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>13</sup> S. Grabowiecki, *Rymy duchowne (Les Poésies religieuses)*, Kraków 1893, p. 38.

<sup>14</sup> Grochowski, *op. cit.*, p. 129.

<sup>15</sup> Grabowiecki, *op. cit.*, p. 38.

La Bible – à laquelle l'anthropomorphisation du temps était plutôt étrangère – comparait plus volontiers la vie humaine à des phénomènes naturels de courte durée, elle exposait moins le mouvement dans son sens physique (cours, course) et davantage son caractère fugitif, éphémère et variable; de là, ces associations du temps humain avec le vent, l'herbe, la fleur des champs, l'ombre, le crépuscule, et de nouveau, avec la cendre, la poussière, la fumée.

Job 14, 1–2:

L'homme né d'une femme! Sa vie est courte, sans cesse agitée. Il naît, il est coupé, comme une fleur. Il fuit et disparaît comme une ombre.

*Psaumes*, 103, 15–16:

L'homme! Ses jours sont comme l'herbe,  
Il fleurit comme la fleur des champs.  
Lorsqu'un vent passe sur elle, elle n'est plus.  
Et le lieu qu'elle occupait ne la reconnaît plus.

En ce domaine, des preuves évidentes d'une soumission aux suggestions de l'Antiquité aussi bien qu'à celles de la Bible peuvent être trouvées dans la poésie de la Renaissance polonaise, surtout dans les oeuvres (en latin et en polonais) de Kochanowski. Les artistes baroques trouvaient cependant plus familiers les symboles (du changement, de l'éphémère et de l'insignifiance de la vie) que leur suggérait la Bible. Ce sont ceux-ci – et non le «cours du temps ailé» ni même le «flot du temps» – qui dominent dans leurs imaginations.

Qu'il ne s'agisse pas d'une inclination accidentelle, cela semble attesté aussi bien par la poésie européenne que par les arts plastiques de cette époque. On décèle une récurrence frappante de telles images dans la poésie lyrique du Baroque français où pour exprimer l'idée de l'écoulement de la vie humaine, de la vanité de cette vie, on se sert de métaphores et de comparaisons où l'homme est comme une bulle de savon (*homo-bulla*), comme la flamme d'une bougie, comme un nuage, un souffle de vent, comme la neige, comme l'oiseau<sup>16</sup>. Une réflexion anthropologique pessimiste se cachait aussi

---

<sup>16</sup> Cf. J. Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris 1961; M. Strzałkowska, *Francuska liryka barokowa (La Poésie lyrique française au temps du Baroque)*. Kraków 1964; Białostocki, *op. cit.*, p. 118.

derrière les appréhensions picturales de ces objets fugitifs eux-mêmes ou d'objets similaires. Sur une estampe de Goltius de 1554, un *putto*, assis sur une tête de mort, souffle des bulles de savon, et l'inscription proclame l'insignifiance de la vie humaine. Un rôle analogue était tenu par la bougie qui se consume, par la lampe, l'horloge, la clepsydre, la fleur, le miroir<sup>17</sup>.

## Le Temps, la Mort et la Vanité

Dans la poésie baroque, les réflexions sur le temps s'accompagnent des idées *Mors* et *Vanitas*. Dans la philosophie de l'homme d'alors, ces idées se composaient d'une totalité conceptuelle spécifique. En art et en littérature, elles s'exprimaient par des symboles, des allégories similaires et parfois même par les mêmes symboles, les mêmes allégories. L'union des idées de temps, de mort et de vanité est frappante dans différents domaines de la culture polonaise du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous avons attiré l'attention, précédemment, sur l'apparition simultanée des personnifications du Temps et de la Mort dans les spectacles de théâtre et de parathéâtre. Ajoutons que des phénomènes semblables sont relevés dans l'histoire de la peinture, surtout de la peinture sacrée. Ainsi dans la célèbre «Ronde de la Mort» représentée sur un tableau provenant du couvent des Augustins à Cracovie apparaît – à côté d'une inscription qui ordonne de se souvenir toujours de la fin de la vie – la tête d'un vieillard barbu sur fond d'ails, tête dans laquelle on peut facilement reconnaître une incarnation du Temps-Saturne. Au-dessus de la ronde, on voit une clepsydre (symbole du temps et de l'écoulement) et dans les personnages féminins accroupis à l'arrière plan du tableau, on reconnaît les allégories du Jour et de la Nuit, qui sont également des symboles du temps. «Ces personnifications – assure l'historien d'art – expriment la brièveté de la vie, car le cours rapide du jour et de la nuit rapproche l'homme, insensiblement, du terme de sa vie». <sup>18</sup> De même, dans la

<sup>17</sup> Białostocki, *op. cit.*, pp. 117–119.

<sup>18</sup> J. Szablowski, «Ze studiów nad ikonografią śmierci w malarstwie polskim XVII w.» (Études sur l'iconographie de la mort dans la peinture polonaise au XVII<sup>e</sup> s.), *Przegląd Polski*, 1934, no. 601, p. 90.

poésie de cette époque, la pensée du passage rapide de la vie, de la puissance destructrice du temps conduit à la conviction de l'insignifiance de tout ce qui est terrestre et temporel, et ordonne d'apprécier le sens de l'existence humaine dans la perspective de sa fin inéluctable.

Cette interdépendance a été montrée par Hieronim Morsztyn dans un poème qui a été conservé sous deux versions: l'une plus courte, intitulée *Czas (Le Temps)*, l'autre plus longue intitulée *Odmiana (Le Changement)*.

Pleine de réminiscences littéraires (surtout d'échos de la poésie de Kochanowski et d'Horace), cette oeuvre parle de l'écoulement du temps, à travers des images traditionnelles (personnifications du temps, l'horloge qui bat, le jour—la nuit, le retour des saisons...), illustre la dialectique incessante de la vie et de la mort (v. 3—4) ainsi que l'inutilité d'efforts entrepris pour acquérir des biens temporels (v. 5—8)

La mention de la mort — «celui qui la rencontre périt en un clin d'oeil» (v. 9—10) — appelle des associations avec les personnifications popularisées par les danses macabres du Moyen-Age.

La Mort. L'iconographie de la mort, qui façonne l'imaginaire des artistes baroques, procédait de la même tradition. Aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, les personnifications de la Mort servaient à exprimer l'idée de *vanitas*, des réflexions sur la fuite du temps. Dans l'art européen de cette époque, elles revêtaient des formes diverses: le cavalier de l'Apocalypse lancé au galop, les mégères aux ailes de chauves-souris et, enfin, le squelette à la faux, le cadavre. Ces dernières incarnations, qui apparaissaient dans les «danses de la mort», dominaient l'art religieux d'alors. A la Renaissance, les visions macabres de la mort furent supplantées par une symbolique sémantique complexe, renvoyant autant à l'idée de *vanitas* qu'à celle du temps (miroir, images de vieillesse, horloge, arbre qui perd ses feuilles, flamme sur le déclin, etc.)<sup>19</sup>. L'époque baroque a rendu aux personnifications médiévales leur popularité première, elle était l'époque d'une violente poussée de la problématique de la mort, dans tous les domaines

---

<sup>19</sup> J. Huizinga, *Jesień średniowiecza (Herfsttij der Middeleeuwen)*, Warszawa 1961, pp. 176—192; J. M. Clark: *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow 1950; Ch. Martineau-Génieys, *Le Thème de la Mort dans la poésie française de 1450—1550*, Paris 1978; Białostocki, *op. cit.*

de la culture<sup>20</sup>. Ce retour au fantastique et aux représentations macabres du Moyen-Age n'était pas accidentel: il dénotait une recherche consciente dans ses sources d'inspiration. Le squelette, le crâne, le tibia, le cadavre en décomposition étaient devenus les signes les plus simples de la mort, évocateurs de pensées sur le caractère passager des valeurs temporelles, sur l'insignifiance et la brièveté de l'existence humaine. Ils sursaturaient l'imagination d'alors, pénétrant aussi les oeuvres d'art qui n'avaient pas de rapport avec une thématique religieuse. L'intérêt – souvent obsessionnel – pour le squelette, le corps mort, les cadavres en décomposition, les fragments anatomiques du corps sont d'ailleurs vus par Chastel dans un tout autre aspect de la culture européenne des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles: Chastel aperçoit un lien entre ces goûts en art et le développement des sciences naturelles, des sciences médicales surtout, et donc de l'anatomie. La fascination devant le microcosme du corps humain, devant sa structure biologique trouvait un exutoire dans les allégories et les symboles de l'art baroque.

L'histoire des coutumes polonaises dénote un accroissement de l'intérêt manifesté pour les fêtes funèbres au XVII<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Des funérailles de plusieurs jours, arrangées surtout dans les familles de magnats étaient assorties de formes visuelles (*castra doloris*, processions) dans lesquelles les symboles du temps jouaient un rôle remarquable<sup>21</sup>. Autour d'eux naquit une littérature de circonstances (epicedia, épitaphes, nénies, trênes, lamentations, discours funèbres) qui était naturellement imprégnée du thème de la mort, thème lié de plus en plus souvent – malgré les conventions de ces genres (de consolation et d'éloge) – à la pensée de l'insignifiance de la vie et du passage irréversible du temps.

Dans l'art sacré polonais, l'intensité des motifs macabres survint dans les années 1630–1680. C'est alors qu'on vit renaître l'iconographie de la danse et du triomphe de la mort, c'est alors qu'apparut la «ronde de la mort» (par analogie avec les «rondes de la vie», «roue de la Fortune» antérieures populaires en Europe); le squelette, le cadavre, le crâne, les visions du Jugement Dernier et de l'enfer

<sup>20</sup> A. Chastel, «Le Baroque et la Mort», [dans:] *Rettorica e Barocco*, Roma 1955; J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circe et le Paon*, Paris 1954, pp. 81–116.

<sup>21</sup> Cf. A. Chróścicki, *Pompa funebris*, Warszawa 1974.

devaient rappeler sans cesse la menace du châtement, la brièveté et la vanité de la vie. L'image de la Mort régnant sur tous les états, fauchant tout le monde, aussi bien le pape, le roi que le pauvre paysan, tel était le thème dominant. Mais à côté apparut un courant de représentations naturalistes de la décomposition du corps. Une toile d'un maître inconnu, dans l'église des Visitandines à Cracovie, avec une minutie extraordinaire montre un cadavre humain attaqué par des vers, des serpents, des grenouilles, des souris et des rats. On peut trouver une scène semblable dans l'église paroissiale de Krosno<sup>22</sup>. De telles oeuvres devaient éveiller un sentiment d'horreur, de terreur, illustrer les mystères effrayants de cette mort du corps qui ne mérite que le plus profond mépris, et inciter à la réflexion sur l'insignifiance, la fugitivité des valeurs temporelles.

Le pendant littéraire de ces tendances, c'était des oeuvres de méditation sur la mort, des sermons et des traités. A l'exemple des méditations d'Ignace de Loyola, le législateur de l'ordre des Jésuites, ou de saint François de Sales, sont apparues de nombreuses considérations sur la mort, ainsi que des *artes moriendi*, par exemple: *L'art du bon et de l'heureux mourir* (1675) ou bien le traité, plus tardif, de Fryczkiewicz *Les trois belles façons de se préparer une bonne mort* (1758).

Dans la poésie baroque, la pensée de la mort était le plus souvent associée, de façon naturelle, à des réflexions sur le temps; l'intensité de ces motifs, nous l'observons surtout – si l'on excepte la littérature funèbre de circonstances, la littérature de méditation, la littérature religieuse – au début du Baroque (chez ceux qu'on a appelés les «poètes métaphysiques», ainsi que chez les chantres de «plaisirs du monde»)<sup>23</sup>. On l'observe ensuite, au déclin de l'époque, dans les oeuvres des épigones. D'ailleurs, presque tous les artistes du baroque cédèrent souvent à l'obsession de la mort et des images macabres; c'est le cas notamment de Wespazjan Kochowski, de Zbigniew Morsztyn, de Waclaw Potocki, de Jan Andrzej Morsztyn, de S. H. Lubomirski.

Dans le répertoire, riche et complexe, des images conventionnalisées de la mort, associées aux idées du temps et du néant, on

<sup>22</sup> Cf. Szablowski, *op. cit.*, pp. 85, 92.

<sup>23</sup> Les expressions employées par C. Hernas, *Baroque*, Warszawa 1973.

trouve également des mythologismes et des «antiquisations» qui puisent directement leurs sources dans la tradition de la Renaissance, ainsi que des allégories qui ont trait aux «dances de la mort» du Moyen-Age et qui sont imprégnées du macabre caractéristique du baroque.

La Mort était donc symbolisée par les Parques; ce motif se retrouve aussi dans l'art sacré de cette époque<sup>24</sup> et dans la poésie (par exemple chez Kochowski).

L'idée de la mort pouvait être servie par les métaphores de la «descente sous terre», du passage aux «palais souterrains» (par exemple chez Zbigniew Morsztyn).

Cependant, ce qui domine de façon décisive, ce sont les images nées de l'esprit du macabre Baroque. Faisant suite à la tradition des «dances de la mort» du Moyen-Age, selon des suggestions de la peinture sacrée de l'époque, les œuvres des poètes de la maturité du baroque font apparaître le personnage à la faux, qui fauche les gens de toutes conditions.

Chez Kochowski, nous distinguons une tentative maladroite d'union de la vision du Moyen-Age et de la mythologie. C'est Libityna (*Souvenir, Trène* 5) qui occupe la place du squelette à la faux.

Les poètes du Baroque n'ont pas été fascinés que par le caractère inéluctable et universel de la mort. Le seuil sur lequel l'âme se dissociait du corps était, en même temps, le début de la double destinée ultérieure de l'homme. L'âme accomplissait sa route vers les sphères extraterrestres pour connaître, dans une autre dimension spatiale, la récompense éternelle ou le châtement de la damnation. Elle échappait ainsi au pouvoir du temps terrestre. Sur les tableaux de cette époque, on peut suivre ce voyage, indiqué plastiquement comme une ascension de l'âme<sup>25</sup>. En poésie, on consacra beaucoup d'attention à la description du lieu du séjour des morts (on voit revenir les images du ciel ou de l'enfer et des peines éternelles — ainsi, chez K. Bolesławiusz — du jugement dernier etc.). Mais sur ce seuil que constituait la mort, commençait aussi le processus de la décomposition du corps. En s'anéantissant dans la terre, le corps témoignait de l'action destructrice du temps. Les poètes baroques rivalisèrent dans l'accumulation de

---

<sup>24</sup> Szablowski, *op. cit.*, p. 89.

<sup>25</sup> *L.c.*

l'horreur. Ils se complaisaient dans les scènes horribles. Ces descriptions qui reviennent de façon obsessionnelle doivent être l'expression du mépris pour le corps, un mépris qui provient du sentiment de l'insignifiance de la destinée temporelle de l'individu.

Tout comme d'autres poètes, Hieronim Morsztyn a souligné le contraste qui existait entre «les voluptés du monde» et l'abjection du corps après la mort (par exemple dans le poème *Vanitas*).

A la beauté du corps vivant, il opposait la laideur du cadavre; à la maison raffinée du riche — le cercueil étroit; aux serviteurs de sa maisonnée — la vermine qui se repait du corps; aux habits d'étoffes précieuses — le haillon pourrissant.

K. Boleslawiusz dans les «*Myśli bliskiego śmierci światownika*» (Les réflexions d'un mondain sur la mort proche<sup>26</sup>) a ajouté à l'image stéréotypée de la décomposition du corps les symboles du passage du temps: le jour finissant, la bougie qui se consume, «l'horloge qui s'écoule» (la clepsydre), le fil de la vie dévidé par les Parques.

Les symboles de ce passage qui, dans la poésie baroque, s'associent si facilement avec les emblèmes de la mort, servaient en même temps, de façon plus ou moins directe, à illustrer le néant de la vie.

Le néant. L'idée de *vanitas* avait — ainsi que l'a prouvé, dans une étude remarquable, Jan Białostocki<sup>27</sup> — une genèse double: la Bible et l'Antiquité. La formule de l'Ecclésiaste *vanitas vanitatum et omnia vanitas* était particulièrement proche de la conception du monde du Moyen-Age. L'existence terrestre avait perdu toute valeur et la mort n'était que le passage — désiré — de l'âme à une forme d'existence véritable, proche de l'éternité divine. Chez les Anciens, la conscience du caractère inéluctable de la mort avait développé deux positions extrêmes: l'une hédoniste (par exemple chez Horace), l'autre stoïcienne, qui proclamait la possibilité de surmonter la crainte de la fin de la vie. En même temps, on cherchait une façon de prolonger l'existence humaine et on la trouvait dans le fait de subsister dans le souvenir des descendants (c'est, par exemple, le motif de la gloire poétique)<sup>28</sup>. La Renaissance, fortement liée à ces traditions intellectuelles, s'est

<sup>26</sup> [Dans:] *Przeróżliwe echo trąby ostatecznej*, Kraków 1674.

<sup>27</sup> Białostocki, *op. cit.*, pp. 105–107.

<sup>28</sup> Cf. F. Jankovsky, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVII<sup>e</sup> s.*, Genève 1969.

efforcée de sauver la valeur du temps donné à l'homme, en affirmant le «maintenant» terrestre.

Dans la culture du Baroque s'est produit un retour à l'interprétation biblico-médiévale de l'idée *vanitas*. Nous en trouvons déjà les traces dans la poésie de Hieronim Morsztyn (dans le poème *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*).

De telles pensées reviennent maintes fois chez ce poète, aussi bien dans *Światowa rozkosz* (*Le plaisir du monde*) que dans son *Sumariusz* (*Somme* – «Non licet plus affere quam intuleris», «Sur le même sujet», «Le Changement», «Mors ultima linea rerum»). Au chapitre I de l'*Ecclésiaste*, sous le titre «Vanitas vanitatum et omnia vanitas – dixit Ecclesiastes», S. H. Lubomirski conteste, en paraphrasant les versets de la Bible, toutes les valeurs du monde.

«Vanité» sont aussi, selon lui, les prétentions de l'homme à la connaissance. Ce «plaisir du malin et du trop curieux» n'est au fond, qu'une forme du divertissement que Dieu a suggéré aux hommes.

Le monde et ses plaisirs – c'est la «vanité des vanités»; la passion de connaissance de la réalité – c'est un divertissement. La vie – c'est une courte pièce de théâtre où chaque acteur joue le rôle qui lui échoit (H. Morsztyn).

Ces réflexions moroses sont accompagnées, dans la poésie baroque, des symboles *vanitas* qu'on rencontre d'habitude dans des oeuvres plastiques de cette époque en peinture surtout: la fleur, le miroir; et à côté de ces symboles, il y a l'horloge, la bougie qui se consume, la nuit-le jour et beaucoup d'autres symboles qui se rapportent au passage du temps et à la mort.

## La pensée baroque face à la tradition de la Renaissance

Revenons, pour finir, à nos considérations initiales. La problématique du temps qui, avait évolué en philosophie et dans les sciences exactes, avait été soumise à des changements dans son aspect anthropologique, plaçait l'homme, invariablement, en face des mêmes principes: le caractère irréversible du cours de la vie, la dialectique permanente du «passé», du «présent» et de l'«avenir», le caractère inéluctable de la mort. Ces principes contrastaient avec la récurrence

cyclique des phénomènes naturels. Révolutionnée par les physiciens et les philosophes du XVII<sup>e</sup> siècle, la théorie du temps n'avait pas désactualisé ces facteurs traditionnels de la pensée humaine. Il en fut autrement avec la découverte de l'infini, qui a bouleversé la vision, qui dominait encore à la Renaissance, d'un cosmos fermé, et cela a été la cause d'un tournant important dans l'anthropologie et dans l'art du baroque, opposant l'homme, l'individu à l'espace infini du monde.

Et pourtant, malgré l'actualité incessante de questions toujours renouvelées, malgré la permanence de certains aspects de la réflexion sur le temps, malgré, enfin, la persistance, dans la culture européenne, des représentations mythologiques traditionnelles — plastiques ou littéraires — des représentations dont l'arrière-fond était soit antique, soit biblico-chrétien, malgré cela le baroque a créé une conception anthropologique du temps tout à fait différente de celle de la Renaissance.

A la Renaissance, la conscience de l'écoulement du temps et du caractère inexorable de la mort avait amené à une réflexion sur le temps qui n'excluait pas qu'on essaie de surmonter la puissance destructrice du temps (qu'on pense seulement aux motifs de l'éternité et de la gloire poétique, de la *Veritas filia temporis*, du «temps-médecin»). Elle n'excluait pas davantage les affirmations de la vie, du «maintenant» humain. Bien plus: dans l'humanisme et le néoplatonisme s'est fondée la conviction de la grandeur et de la dignité de l'individu.

A l'époque baroque, la conscience de la fuite du temps humain a suscité des positions tout à fait différentes, qui étaient totalement impliquées dans la culture — bien changeante — de l'Europe d'alors. Un pessimisme oppressant, qui venait du sentiment de cette fuite du temps, a conduit non seulement à une méditation sur la *vanitas*, mais aussi à une contemplation fascinée de la mort, qui n'est guère compréhensible pour l'homme d'aujourd'hui. On voit apparaître la pensée de la petitesse infinie de l'individu humain, de cet individu désemparé devant l'immensité du cosmos et le flot incessant du temps. Cette pensée pouvait provenir de sources diverses: soit de la connaissance et de l'expérience des secrets de la nature, qui fructifiaient dans la philosophie d'alors sous forme d'oeuvres à l'exemple des *Pensées* de Pascal, soit de prémisses culturelles qui se dessinèrent en Europe après le concile de Trente, suscitant une vague de religio-

sité dévote, une atmosphère d'épouvante, ainsi qu'un raz de marée de macabre dans l'art et dans les coutumes d'alors. L'homme était donc un «roseau vacillant au vent» ou bien une «poussière qui devait retourner en poussière».

Dans la poésie baroque polonaise, la problématique du temps – nous l'avons vu – se concentrait autour des problèmes humains et menait à une position de négation de la vie, à la pensée du néant, et, enfin, à des considérations moroses sur la mort, vue à travers le prisme d'allégories et de symboles macabres. La fuite du temps et la mort devaient constituer le critère principal des valeurs de l'existence temporelle. L'homme s'avérait «ombre et vapeur vaine», non tant vis-à-vis de la nature illimitée que vis-à-vis de la grandeur de Dieu. Dans un tel contexte, et face à l'inéluctable dévastation du «temps-destructeur» et de la mort qui suivait celle-ci, même la gloire s'avérait illusion et néant.

Les tentatives pour sauver la dignité de l'homme ne pouvaient se faire que dans une prise de conscience de son principe spirituel, prise de conscience qui découlait d'une attitude religieuse.

Trad. par Elisabeth Destrée-Van Wilder