

Dorota Gostyńska

"Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany", Jadwiga Kotarska, Wrocław [etc.] 1980 : [recenzja]

Literary Studies in Poland 15, 126-138

1986

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jadwiga Kotarska, **Erotyk Staropolski. Inspiracje i odmiany (Poèmes érotiques anciens polonais. Inspirations et variantes)**, Ossolineum, Wrocław 1980, 264 pp.

Sur la toile de fond des recherches relatives à la lyrique amoureuse ancienne polonaise l'ouvrage de Jadwiga Kotarska se présente comme le premier essai de systhèse de notre savoir sur cette question et réalise en même temps les conceptions propres de l'auteur. Mettant à profit ses expériences de chercheur occupé du problème du petrarquisme, de l'antipetrarquisme, de la poétique baroque et du poème érotique populaire Kotarska les incorpore dans son ouvrage et les systématise d'une façon nouvelle reprenant et développant plusieurs propositions suggérées par les spécialistes en littérature ancienne polonaise. L'histoire de l'évolution du poème lyrique relatée dans l'Introduction du livre et vue sur la toile de fond de divers phénomènes propres à la culture polonaise et européenne révèle, tant dans le cadre de la théorie que dans celui de la pratique poétique le caractère bien hétérogène du genre en question. Ce caractère se manifeste dans la diversité des cercles des lectures, les tendances variées dans les adaptations des modèles littéraires et la diversité des variantes du discours lyrique. La complexité du phénomène invite à entreprendre l'action d'ordonner cette matière littéraire riche et disparate à la fois. L'auteur se propose donc de systématiser toutes les variétés génériques en y appliquant des modèles typologiques en même temps amples et mettant en relief un ensemble de traits caractéristiques figés dans une forme précise — traits qui permettent de distinguer un modèle défini de la poésie amoureuse.

Vu le manque de normes univoques l'essai de dresser une typologie des variétés génériques du poème demande à chaque auteur de trouver sa propre solution du problème des critères. Comme nous pouvons le lire dans l'Introduction la classification adoptée par Kotarska suit un ordre résultant de l'observation des phénomènes tant strictement poétiques qu'extra-littéraires. La base de la typologie est constituée par les traits du métier poétique d'un côté et le contenu lui-même, le modèle des émotions et les types du sentiment d'amour considérés dans le contexte des conventions, des mœurs, des goûts littéraires et des besoins de la vie de société de l'époque de l'autre côté. Suivant des critères variés l'auteur distingue

cinq variétés principales de lyrique amoureuse ancienne polonaise: poème érotique pétrarquisant, «sarmatique» (adjectif décrivant le modèle de vie de la noblesse polonaise des XVI^e-XVIII^e siècles), conceptiste, «populaire» et pieux. Kotarska souligne la difficulté d'effectuer des distinctions tranchées, difficulté découlant à son avis du syncrétisme des traditions littéraires, de la souplesse des limites des sujets des poèmes et du dépassement fréquent des conventions des genres. Les distinctions adoptées déterminent la composition du livre: dans les chapitres consacrés aux variétés concrètes Kotarska tend à caractériser la variante dont elle s'occupe d'une façon la plus complète possible. Elle ajoute à chaque fois l'analyse de l'oeuvre dans le contexte du développement historique de la littérature à sa description sous l'angle des sources d'inspiration, du contexte culturel, des particularités du modèle lui-même et des fonctions de celui-ci.

Dans le chapitre «Na auzońskich wodach» (Sur les eaux de l'Ausonie) mi à part les réflexions relatives à la spécificité de la réception polonaise de l'oeuvre de l'auteur de *Canzoniere* Kotarska formule sa propre conception du pétrarquisme, essentielle pour son livre. Le pétrarquisme et l'antipétrarquisme constituent des points de repère par rapport auxquels on définit toutes les variantes du poème érotique. La condition nécessaire pour situer un type donné du côté des poèmes pétrarquisants est la présence des contextes philosophiques métaphysiques et platoniciens de la conception de l'amour. La continuation de certains motifs, la mise à profit de la topique et des moyens d'expression particuliers ne constituent pas, selon Kotarska, une preuve suffisante du caractère pétrarquisant d'un poème. La réception de l'oeuvre de Pétrarque en Europe, sa variante polonaise y comprise, se caractérise par la banalisation du contenu et des aspects philosophiques de l'amour ainsi que par la conventionalisation des sujets. Les restrictions et les modifications de cette tradition dans la littérature ancienne polonaise justifient le nom donné à la variante générique en question: «poème érotique pétrarquisant», nom qui fait ressortir les simplifications et le caractère partiel de l'adaptation polonaise du prototype.

La réception en Pologne de la doctrine platonicienne dans sa version pétrarquiste était difficile à cause de la situation d'une

«accélération culturelle», de l'ambiance spécifique de la vie culturelle de l'époque organisée autour des controverses religieuses et politiques, du dualisme de la culture amoureuse séparant l'amour sensuel et l'amour spirituel, de l'absence des traditions chevaleresques et courtoises enfin. Les conflits éthiques, les tendances introspectives suscitées par les émotions ont trouvé leur expression la plus complète dans la poésie de Jan Kochanowski, Mikołaj Sęp Szarzyński, Daniel Naborowski. On constate cependant que, même dans cette poésie «pétrarquaisante», le contenu philosophique se fait plus superficiel, les tensions morales et émotionnelles s'affaiblissent et que les auteurs s'attachent surtout à peindre les traits extérieurs de la «belle céleste». Malgré toutes ces simplifications la poésie pétrarquaisante a apporté dans la poésie lyrique polonaise de l'époque un demi-ton subtil raffinant tant les sentiments que le langage de la déclaration d'amour, enrichissant le lexique et la phraséologie, stimulant le développement de la métaphore, des schémas de la construction du discours lyrique et des structures de versification.

Ayant constaté la présence des modèles pétrarquaisants dans la poésie ancienne polonaise Kotarska passe ensuite au problème important des limites chronologiques de leur influence. Mieczysław Brahmer dont l'auteur commente et modifie la thèse situe la fin de la réception polonaise du pétrarquisme au début du XVII^e siècle. Kotarska admet la possibilité de la continuation de ces expériences poétiques à l'époque baroque. Mais vu que le phénomène est défini comme une coexistence harmonieuse entre le sentiment dans sa dimension philosophique et les moyens d'expression qui lui sont propres Kotarska affirme que le terme de «pétrarquisme baroque» ne concernerait que la continuation des moyens d'expression élaborés par Pétrarque. Le sensualisme baroque qui élimine la réflexion et renonce aux contextes platoniciens de l'amour, ne permet pas, selon l'auteur, de parler du pétrarquisme du XVII^e siècle *sensu largo*. Il faut dire que les opinions des chercheurs polonais et européens présentent dans cette matière certaines divergences. Frank J. Warnke remarque que les moyens pétrarquaisants d'expression poétique, p.ex. les hyperboles ou les antithèses acquièrent dans la poésie du XVII^e siècle un caractère nouveau dû aux changements du contexte philosophique: dans la poésie baroque, conçue comme un jeu ils cessent

d'être dans leur essence même, pétrarquistes¹. Alina Nowicka-Jeżowa parle dans son ouvrage consacré aux madrigaux anciens polonais de la coexistence dans la littérature de l'époque baroque des courants pétrarquistes et antipétrarquistes — marinistes². D'autres chercheurs voient l'influence de Pétrarque tant dans les sujets lyriques baroques que dans les modèles du discours poétique³. Vu le nombre des conceptions différentes le problème du pétrarquisme et de l'antipétrarquisme du XVII^e s. reste toujours ouvert et prête aux discussions.

C'est en opposition avec le modèle pétrarquiste que Kotarska situe la variante dite «sarmatique» du poème érotique formée aux XV^e et XVI^e siècles dans le cadre de la culture de la noblesse et sa littérature didactique qui a donné naissance à un modèle à part de la culture érotique. L'*ethos* «sarmatique» de la vie bien réglée et verueuse se prêtait peu à une élaboration artistique. La conception de l'amour-amitié née des écrits d'Aristote et de Cicéron et consolidée par la tradition chrétienne a surtout inspiré la littérature à tendance dydactique. La vision stoïque de la vie humaine présente dans la poésie de Kochanowski et de plusieurs auteurs anonymes éliminait les émotions et invitait à concevoir l'amour, situé dans le cadre d'une Arcadie polonaise noble comme une relation amicale entre deux partenaires. La conception de l'amour reconstituée par Kotarska à partir des chants, des ex-voto, des letters, des monologues des orateurs, des discours laudatifs et d'une sorte de «blason» polonais a donné naissance à un idéal de femme-épouse, idéal dont la base est la vertu, la prévoyance et la piété. Les ouvrages réunis sous le nom commun de poème érotique sarmatique se distinguent des autres par la conception de l'amour et l'idéal de la femme d'un côté et par une attitude spécifique du sujet lyrique formée par la tradition de la littérature moralisatrice de l'autre côté. Cette attitude c'est celle d'un conseiller bienveillant et plein d'ex-

¹ F. J. Warnke, *Versions of Baroque. European Literature in the Seventeenth Century*, New Haven—London 1972, pp. 100—105.

² A. Nowicka-Jeżowa, *Madrygaly staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku (Madrigaux anciens polonais. De l'histoire de la lyrique amoureuse à l'époque Renaissance et Baroque)*, Wrocław 1978, p. 19.

³ Voir entre autres O. Büdel, *Francesco Pertrarca und der Literaturbarock*, Krefeld 1963; C. Hernas, *Barok*, Warszawa 1976, p. 245.

périence préoccupé moins par des passions amoureuses que par des penchants moralisateurs, celle d'un homme qui console, conseille, instruit. Ce type de poème a également élaboré son propre langage d'amour, puisant dans des traditions oratoires et des modèles rhétoriques et caractérisé par la familiarité propre à la culture de la noblesse, le langage sententieux, plein d'aphorismes, riche en traits d'esprit et en orientalismes.

Le chapitre «Między zgrzebnością a dwornością» (Entre la rusticité et la courtoisie) apporte des renseignements sur le poème érotique dit «populaire» qui est une variante générique fonctionnant à la charnière de la culture officielle noble et courtoise d'un côté et la culture populaire proprement dite de l'autre côté. Les auteurs anonymes formés, selon l'auteur, par les cercles «picaresques» ont créé la littérature adressée à un public «de masse» et inspirée par le chant courtois, le chant populaire, les productions des chantres vagabonds et la poésie de Jan Kochanowski. Le poème érotique «populaire» adressé tant à un public «élevé» que «bas» a rempli dans la littérature polonaise de l'époque les fonctions les plus diverses: mélique, ludique, didactique. Caractérisant cette variante de lyrique amoureuse Kotarska se concentre surtout sur le problème des cercles des lecteurs et celui des sources d'inspiration (la lyrique de Kochanowski et la poésie populaire). Les réminiscences de la «muse de Czarnolas» (lieu de l'activité créatrice de Kochanowski) se remarquent dans les emprunts situés dans les incipit et les pointes, dans la manière de traiter le sujet et le monologue lyrique, dans l'appropriation enfin et la modification de certains éléments de la philosophie du poète. Comme la littérature populaire joue le rôle de l'institutrice à l'école de la vie et de l'amour, on y observe une simplification considérable du modèle de Czarnolas se manifestant par l'émotivité et le sensualisme accrus, les tendances à l'édification et l'enrichissement de l'ornementation. Les affinités entre la littérature populaire et la poésie de Kochanowski se trouvent affaiblies au XVII^e siècle par l'adaptation de la poétique baroque tendant à enrichir la versification et le style et à rendre le discours plus rhétorique. Les liens les plus étroits attachent le chant populaire au folklore. Selon Kotarska leur solidité est due à la proximité génétique du cercle de leurs auteurs par rapport à la tradition plébéenne. La stilisation populaire de ce type de poème érotique

facile à déceler dans la présentation du héros et celle des sujets, dans la versification et dans les conventions — bucolique et burlesque — du poème, est un moyen important de briser les règles, renaissance et baroque, de la poésie et une source des valeurs émotionnelles nouvelles et de ce qu'on pourrait appeler une «exotisme» spécifiquement polonais.

Dans le poème lyrique «populaire» — écrit Kotarska —

la poésie de Jan Kochanowski et la lyrique plébeienne sont soumises à une adaptation dont le résultat est une sorte d'amalgame poétique qui ne se conforme tout à fait à la lyrique de cour ni au poème érotique authentiquement populaire.

Considérant la variante en question on ne peut pas éviter de signaler les controverses relatives à sa généalogie. Kotarska reprend ici la thèse de son ouvrage précédent⁴ soutenant le caractère plébéen, non-savant, «picaresque» (il s'agit de la variante polonaise de ce type de littérature) du chant dit «populaire». Elle rejette ainsi la thèse de Jan Stanisław Bystron (et de Karol Badecki) affirmant l'origine bourgeoise du chant. Il faut signaler d'autres opinions encore. Polémiquant avec Badecki Julian Krzyżanowski parle d'une provenance courtoise, noble, des chants, danses et *padovani* sans nier l'origine bourgeoise possible de certains d'entre eux. Les «hautes connexions» du poème érotique «populaire» ont été également soulignées par Czesław Hernas. Le problème de la paternité du chant populaire rejoint celui, non moins important de ses sources. Cette question, comme tant d'autres, attend une étude plus circonstanciée: il faut notamment déterminer les liens des *padovani* polonais avec les chants populaires italiens, allemands et français — ce n'est qu'alors qu'on pourrait tenter de répondre à la question quels éléments paysans, polonais ou russes sont entrés dans le répertoire populaire et quelles traces ils y ont laissées. Il faudrait également fixer la limite qui sépare dans le répertoire des chants populaires du XVII^e siècle les oeuvres «originales» des poètes polonais et les motifs ambulants connus depuis des siècles dans la poésie européenne⁵.

Les propositions de recherches formulées par Julian Krzyżanowski ont été réalisées dans l'ouvrage déjà cité de Nowicka-Jeżowa qui

⁴ J. Kotarska, *Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce (Poétique de la lyrique amoureuse populaire au XVII^e s. en Pologne)*, Gdańsk 1970, pp. 14–16.

⁵ J. Krzyżanowski, *Paralele (Les Parallèles)*, Warszawa 1961, pp. 186–187.

décrit les affinités des chants, danses et *padovani* avec les madrigaux nés dans le cadre de la culture romane. La conscience des l'existence des liens européens du poème érotique «populaire» ne reste pas sans influence sur les opinions concernant aussi bien les origines que les sources d'inspiration de cette variante de lyrique amoureuse. Les remarques ci-dessus pourraient apporter une certaine modification dans la thèse sur les origines proches des plébéiennes du poème érotique dit «populaire». Elles pourraient élargir en même temps la vision des attaches européennes de ce poème, constituant, à part la poésie de Kochanowski et le folklore, la troisième source puissante des modèles littéraires de l'époque.

Ce sont les considérations présentées dans le chapitre «Concors discordia – discors concordia» et consacrées à la variante définie comme poème érotique conceptiste qui suscitent le plus de doutes. La raison de la distinction de cette variante relève pour Kotarska tant de la théorie et la pratique littéraire que des discussions, fréquentes au XVII^e siècle sur les catégories de *inventio*, *ingenium*, *maraviglia*, *subtilitas*, *conchetto*. Se servant de la formule du trait d'esprit élaborée par Maciej Kazimierz Sarbiewski et qui pour Otwinowska et Lachmann veut dire «le fait de contenir dans le même fait ce qui général, répétitif et typique d'un côté, particulier et exceptionnel de l'autre côté» l'auteur analyse et interprète les oeuvres de Jan Andrzej Morsztyn, Daniel Naborowski et Szymon Zimorowic. Elles sont analysées sous l'angle de la discordance concordante de différents modèles poétiques et sous celui de la relation entre le facteur sensuel et intellectuel, entre l'image et la parole, la distinction et l'accord, la concentration et la variation, la mise en valeur de la forme et sa dégradation. L'analyse des oeuvres pousse l'auteur à interpréter le trait d'esprit comme un moyen nouveau et surprenant de la réalisation du sujet amoureux devenu banal, comme une possibilité de lier, suivant le principe de *concors discordia* les traditions littéraires différentes, comme une méthode enfin de mener un jeu intellectuel avec le lecteur. Se servant de la théorie de Sarbiewski elle distingue les *akumina* simples – jeux poétiques de la parole qui dirigent l'observation vers l'aspect phonétique de la langue et les possibilités de les mettre à profit en vue de l'enrichissement de l'expression.

Les premiers des problèmes qui demandent une réflexion appro-

fondie est le statut du poème érotique conceptiste dans la pensée baroque sur la poésie. La réflexion théorique du XVII^e siècle prenait en considération de différentes conceptions du trait d'esprit (*agudeza, argutezza*): elle l'a inclus dans le cadre de la psychologie de la création et de la réception ou voyait en lui une catégorie philosophique (épistémologique ou ontologique), rhétorique, logique, didactique ou linguistique et stylistique⁶. La notion d'*akumin* était adoptée par différentes branches de la science de la poésie. Pour apprécier la possibilité, reconnue par Kotarska, de voir en trait d'esprit une marque distinctive d'un genre lyrique il faudrait avoir recours à la réflexion génologique du XVII^e s. Dans la génologie on approche le trait d'esprit à la théorie de l'épigramme, mais même là les tendances à considérer la pointe comme un trait distinctif du genre n'apparaissent que rarement. La réflexion théorique de l'époque ne justifie donc pas la distinction du poème érotique conceptiste comme une variante à part. Dans la pratique créatrice de l'époque baroque par contre on note l'emploi du trait d'esprit dans l'épique, la lyrique, l'art dramatique et les écrits des publicistes. Ainsi beaucoup d'ouvrages où apparaît le trait d'esprit au sens adopté par Kotarska ne sont aucunement liés à l'expression des sentiments. On devrait donc chercher la justification de l'existence de la variante en question à l'aide des catégories énumérées au début du livre, à savoir les sources d'inspiration, les cercles des lecteurs, les modèles des réactions émotionnelles et le langage des sentiments.

La question de la place du trait d'esprit dans les théories poétiques du XVII^e siècle reste toujours ouverte. La diversité des interprétations souvent contradictoires du trait d'esprit proposées dans des ouvrages plus récents⁷ constitue la preuve des confusions et

⁶ Voir p. ex. K. K. Ruthven, *The Conceit*, London 1969, pp. 1-16; E. Sarnowska-Temeriusz, *Droga na Parnas. Problemy staropolskiej wiedzy o poezji (Route vers le Parnasse. Problèmes de la science ancienne polonaise de la poésie)*, Wrocław 1974, p. 151; J. E. Spingarn, *Critical Essays of the Seventeenth Century*, vol. 1, Oxford 1908, pp. LVIII-LXIII; B. Otwinowska, «*Concors discordia Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu*» (*Concors discordia de Sarbiewski dans la théorie du conceptisme*), *Pamiętnik Literacki*, 1968, fasc. 3.

⁷ Voir définitions du trait d'esprit dans des dictionnaires des termes littéraires: *Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, ed. by A. Preminger, New Jersey 1965; *Dictionary of World Literary Terms*, éd. J. T. Shipley, London 1970; J. A. Cuddon,

d'une certaine perplexité vis-à-vis d'une notion ainsi surchargée sémantiquement. La polysémie du terme semble vouer à l'échec toute tentative de forger une notion univoque: on peut par contre essayer de déceler une base commune de toutes les manières différentes (même au sein de la même théorie, celle de Tesauro p.ex.) de concevoir la notion en question. A part cela il faudrait préciser quelle relation existe entre le trait d'esprit et d'autres versions possibles du conceptisme du XVII^e s., entre les déclarations des théoriciens et les normes pratiquées. Bien difficile est la tâche d'appliquer une catégorie isolée de la réflexion théorique aux recherches concernant la pratique poétique vu le manque de conformité très fréquent de ces deux sphères. La formule de Sarbiewski «concors discordia – discors condordia» adoptée par Kotarska lui a permis de constater la réalisation du principe aristotélicien *unitas in varietate* au niveau d'un poème ainsi que dans les relations entre les ouvrages et les catégories extra-littéraires – les sens et l'esprit. En pratique, compte tenu de l'objectif d'interpréter les phénomènes littéraires concrets, il a paru impossible de renoncer aux notions telles que antithèse, contraste, hiperbole, allégorie ou comparaison que Sarbiewski a trouvé inutiles pour définir l'essence de la pointe.

Il semble que le caractère universel de la définition d'*akumin* élaborée par «Horace slave» ne consiste pas uniquement en un «manque de subjectivisme» dans sa théorie de la pointe. Il faut souligner que le traité *De acuto et arguto* destiné à ceux qui «veulent écrire et parler en pointes» se distingue des autres ouvrages essayant de définir le trait d'esprit parce qu'il saisit l'essence de celui-ci dans un acte complexe, à savoir dans la situation de communication. On peut définir la pointe de Sarbiewski peut-être définie non pas comme la coexistence statique de la concordance et de la discordance, du caractère typique et du caractère exceptionnel, de la vraisemblance et de l'invraisemblance, mais plutôt comme un processus, comme un phénomène dynamique. L'union de la concordance et la discordance se réalise en effet dans le discours,

A Dictionary of Literary Terms, London 1979; M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich* (*Dictionnaire des termes littéraires*), Wrocław 1976.

dans l'énonciation. Le premier moment, pré-verbal de cet acte est l'intention du destinataire se manifestant dans le choix du sujet et le vouloir de le réaliser à l'aide d'une pointe. Le sujet contient une charge potentielle de la concordance et de la discordance, charge qu'il faut découvrir et rendre de façon à ce que lesdites concordance et discordance germant du sujet s'unissent dans l'acte de la parole. *Concors discordia* ou *discors concordia*, harmonieusement associées couronnent l'acte de la pointe. La réaction du destinataire est un processus parcourant parallèlement à la production d'*akumin*. L'acte d'exprimer la discordance suscite l'étonnement, la révélation de la concordance qui suit (ou qui précède) — cause le plaisir. La jonction de l'étonnement et du plaisir dans l'esprit du destinataire correspond à l'union de la concordance et de la discordance dans le message. Une possibilité de l'acte de la pointe existe toujours: son caractère virtuel et fondamental consiste en la possibilité potentielle d'unir la discordance et la concordance dans un acte de la parole. L'essence de la pointe en tant qu'acte est indépendante de l'accomplissement formel de cet acte dont résultat est la provocation de l'étonnement et du plaisir chez le destinataire. La sensation de la surprise est l'effet d'un processus unique. Sa prise de conscience ne lui permet pas de se réaliser pour la deuxième fois sans anéantir pour autant la pointe en tant qu'entité virtuelle: l'acte d'unir concordance et la discordance se laisse répéter à plusieurs reprises.

Le dernier chapitre du livre est consacré aux liens de la poésie amoureuse avec la lyrique religieuse. L'auteur y étudie le problème de l'infiltration du «potentiel idéologique et formel» du *profanum* dans le domaine de *sacrum*, infiltration analysée dans le contexte des traditions européennes de la christianisation de l'antiquité, du culte médiéval de la Vierge, du mysticisme espagnol et italien.

L'observation des éléments érotiques dans les textes religieux permet d'en tracer une ligne montant parallèlement à la ligne du progrès des tendances baroques et du renforcement de la rhétorique et de l'allégorie — dit Kotarska.

L'emploi relativement peu fréquent des modèles de la lyrique courtoise occidentale dans la poésie religieuse médiévale était le résultat d'un retard culturel. La pensée de la Renaissance, froide et rationnelle, n'a pas non plus apporté de fruits dans l'expression des sentiments pieux. C'est seulement dans le cadre des transfor-

mations baroques que l'auteur voit une possibilité de la pénétration de la lyrique amoureuse dans la sphère du *sacrum*. Le climat du XVII^e s. déterminé par le jeu de contradictions, l'alliage de ce qui est typique avec ce qui est exceptionnel, la façon, emblématique et métaphorique de penser, a permis d'appliquer des images et des symboles érotiques dans la lyrique religieuse. L'interprétation allégorique des mythes a en outre rendu possible une adaptation des motifs antiques vus maintenant d'une autre manière — à la chrétienne⁸. Dans la réalisation même des thèmes religieux Kotarska distingue trois directions de l'inclusion du *profanum* dans la sphère du *sacrum*: elles embrassent tant les réminiscences phraséologiques que la construction du sujet lyrique, des héros, des formes du monologue, la stylistique et la versification. Dans la poésie d'orientation conceptiste et allégorique représentée par Sarbiewski et Grabowiecki et influencée par la tradition mystique largement inspirée par le *Cantique des cantiques* et les poèmes érotiques d'Horace, le thème religieux de l'union de l'âme avec Dieu a été réalisé sur le plan de la *concors discordia* par une assimilation des *topoi* de la mythologie grecque et latine dans l'univers des significations chrétiennes. Dans ce courant de caractère bucolique et sentimental les images de l'Arcadie laïque et noble étaient transformées en visions d'une Arcadie sainte, métaphysique où l'Âme — la Promise se liait à Dieu — le Promis. Cette réalisation populaire — baignée dans une ambiance de cantique — du sujet religieux se sert des descriptions conventionnelles de la beauté physique de l'amant divin et des structures méliques empruntées au chant amoureux populaire, le tout ne cadrant souvent pas avec le sérieux du sujet.

Dans la lyrique polonaise religieuse de cette époque Kotarska signale les tendances comparables à celles qui ont décidé de la symbiose du *sacrum* et du *profanum* dans la littérature européenne. L'analyse des oeuvres religieuses montre que l'accueil des expériences mystiques espagnoles ou italiennes n'a pas apporté à la littérature polonaise de l'époque d'images de la communication avec Dieu aussi sublimes que dans les modèles cités. Les facteurs qui en sont

⁸ L'essai d'expliquer les liens entre la poésie érotique et la religion dans la poésie baroque a été également entrepris par J. M. Cohen, *The Baroque Lyric*, London 1963, pp. 52-69; Warnke, *op. cit.*, pp. 62-65; L. L. Martz *The Poetry of Meditation*, New Haven 1954, *passim*.

responsables : la faiblesse de l'adaptation de la doctrine platonicienne et les tendances didactiques et moralisatrices très fortes. Les considérations incluses dans le chapitre consacré au *sacrum* et au *profanum* intéressantes, profondes, bien documentées et dont la présente récapitulation ne rend pas la valeur ne semblent cependant pas conformes à la vraie intention de l'auteur, celle de présenter les variantes de la lyrique amoureuse ancienne polonaise. Il y manque l'explication du contenu et des limites de la notion de «poème érotique pieux», notion qui semble annocer le transfert du *sacrum* dans le domaine du *profanum*, et non pas une relation inverse à laquelle précisément le chapitre est consacré. L'identification d'une oeuvre littéraire comme oeuvre religieuse est un problème méthodologique important et difficile. L'argument le plus fréquent qui devait fonder le caractère religieux d'une oeuvre résidait soit dans le fait de rapporter la valeur sémantique de celle-ci à la sphère du *sacrum* soit dans la possibilité de retrouver les traces des contacts avec la religion à chaque niveau de l'organisation de l'oeuvre. Il est donc nécessaire de répondre à la question si les oeuvres analysées, appartenant quant à leur sujet et le type d'émotions exprimées, à la lyrique religieuse peuvent être traitées, comme les traite Kotarska, comme une variante générique du poème érotique. L'auteur ne signale même pas la situation inverse, soit l'existence des contextes «pieux» de la lyrique amoureuse. Et, en réalité, l'interpénétration des sphères du *sacrum* et du *profanum* apparaît dans la littérature baroque comme relation binaire. Le désir charnel revêt le costume pieux aussi souvent qu'une enjolvure érotique n'accompagne l'expression des sentiments religieux. Dans la littérature tant polonaise qu'européenne on peut indiquer plusieurs oeuvres où le rite religieux — fêtes, gestes, accessoires — accompagne le jeu d'amour et où la demande de la faveur de la bien aimée devient une prière. Il faudrait donc réfléchir à l'application plus pertinente du terme de «poème érotique pieux» et le réserver plutôt aux oeuvres dans lesquelles on conquiert on objet terrestre de l'amour à l'aide des moyens de la persuasion religieuse.

La mise en ordre, la classification et l'interprétation des textes littéraires et critiques dont disposait Kotarska n'étaient pas une tâche facile vu le manque, dans la recherche sur la lyrique amoureuse de modèles et de précises à suivre. Le livre de Kotarska —

publication précieuse mais discutable, signalant beaucoup de problèmes importants et toujours ouverts apporte une caractéristique détaillée de la lyrique érotique de ses débuts jusqu'au XVII^e s. et révèle la diversité de ses variantes génériques, des inspirations, des cercles de lecteurs, des modèles d'amour vus sur la toile de fond de la culture polonaise et étrangère. La conception typologique proposée suscite quand même quelques doutes, de même que l'interprétation de certains textes classés comme représentatifs des variantes particulières. En outre les intentions de l'auteur et les critères qu'elle adopte ne sont pas toujours clairs: il arrive souvent que dans les séquences interprétatives bien serrées et cohérentes rien ne signale la possibilité d'un regard différent sur le problème discuté. Le principe de l'ouvrage était de présenter «des phénomènes de caractère typologique» qui se laissent présenter dans des modèles bien lisibles des types d'émotions, des schémas de construction et des schémas stylistiques. En pratique certains déterminants adoptés au début de l'ouvrage comme base de la distinction des variantes ne fonctionnent pas tous de la même façon et se révèlent peu utiles pour certaines variantes. Il est dommage que l'ordre de la présentation appliqué au poème érotique satirique et pétrarquaisant ne soit pas maintenu dans le reste de l'ouvrage: il aurait permis de voir et de comparer les particularités de toutes les variantes et leurs traits distinctifs aux mêmes niveaux: ceux de l'inspiration, du modèle de l'émotion, de l'idéal de la femme, du style, du cercle de ses lecteurs. L'auteur n'a pas toujours réussi à concilier la richesse de la matière littéraire et la diversité de procédés interprétatifs mis en oeuvre avec la clarté des déductions et la précision de la parole. Toutes ces insuffisances restent cependant minimales par rapport aux questions essentielles que pose l'ouvrage et la valeur de celui-ci en tant qu'étude la plus complète qui soit apparue jusqu'à présent sur la lyrique amoureuse ancienne polonaise.

Rés. par *Dorota Gostyńska*

Trad. par *Anna Tyńska*