

Janusz Pelc

Les origines des emblèmes Renaissance en Pologne

Literary Studies in Poland 3, 95-110

1979

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.

Janusz Pelc

Les Origines des emblèmes Renaissance en Pologne*

L'héritage du Moyen Age

La Pologne est entrée assez tard dans l'aire de rayonnement de la culture chrétienne. La nouvelle religion chrétienne et la culture à laquelle elle avait donné naissance, adoptées par Mescio I au milieu du X^e siècle, fortifiées et consolidées par ses successeurs et par l'organisation ecclésiastique encouragée par eux, supplantèrent les anciens cultes et les rites païens. La culture païenne de la Pologne était, il faut le dire, une culture non écrite. Il est de ce fait difficile de constater, même en tenant compte des vestiges conservés de l'ancienne sculpture, des bas-reliefs, souvent associés au culte, si, et surtout comment les significations attachées à ces objets, s'associaient à des significations identiques ou semblables des mots. Sans doute, les mots, les prières, les conjurations, les chants rituels, se fondaient en un tout avec les objets plastiques du culte, les représentations des divinités. Cependant, dans ces images plastiques des dieux, des hommes, des concepts, toutes choses conservées pour la plupart sous forme de vestiges, nous ne retrouvons pas, pour employer le terme de Mieczysław Wallis¹, des «enclaves sémantiques» écrites.

* Note d'éditeur. Nous publions un fragment d'un des chapitres de l'ouvrage de J. Pelc, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematy w literaturze staropolskiej (Image – mot – signe. L'étude sur les emblèmes dans la littérature polonaise du XVI^e et XVII^e s.)*, Wrocław 1973.

¹ M. Wallis, *Napisy na obrazach (Inscriptions sur tableaux)*, „Studia Semiotyczne”, vol. II, Wrocław 1971, p. 39.

Avec la religion et la civilisation chrétiennes commencèrent à affluer en Pologne des livres écrits en latin, d'autres étaient composés sur place; on commença à construire de nouveaux temples, des églises, possédant, sur le modèle de l'architecture médiévale des autres pays, des peintures (sujettes à la détérioration), des sculptures et des bas-reliefs, où intervenaient des «enclaves sémantiques» écrites.

Parmi les livres les plus anciens associant la sémantique de l'image à la sémantique du mot, il faut citer, pour la Pologne médiévale, le fameux *Ordo Romanus*, aujourd'hui malheureusement perdu mais connu des chercheurs. Cet ouvrage avait été offert par la princesse Mathilde de Souabe, la femme de Frédéric de Lorraine, au roi de Pologne Mescio II. Ce qui nous intéresse surtout, c'est la dédicace du livre. Elle se compose d'une belle miniature représentant «le moment où le livre était remis au roi de Pologne»², illustrant le contenu de la lettre-dédicace qui célèbre les vertus du monarque, ses mérites et ceux de ses prédécesseurs dans la propagation en Pologne du christianisme³. L'image représente Mescio assis sur le trône dans son vêtement de cérémonie, recevant le livre de la main de Mathilde. La miniature portait l'inscription: «Hunc Librum regi Mathilta donat Mi[s] goni quam genuit clarus Svevorum dux Herimannus». La miniature et le texte de la dédicace formaient ensemble une construction proche du genre *icon*, *imago*. Ajoutons que l'ouvrage avait un sens politique très net, bien qu'accompagnant un livre liturgique. Le mari de Mathilde, duc de Lorraine, se trouvait à la tête de l'opposition contre l'empereur Conrad II, et il recherchait en Mescio II un allié qui pourrait soutenir son action.

La femme du roi Mescio II, Richèze, fille du palatin de Lorraine, avait apporté en dot un beau codex enluminé (dit *Codex Gertrudianus*),

² D. Borawska, T. Lalik, S. Trawkowski, *Z zagadnień wczesnośrednio-wiecznej kultury polskiej (Problèmes de la culture polonaise du bas Moyen Age)*, [dans:] *Polska pierwszych Piastów. Państwo – społeczeństwo – kultura (La Pologne des premiers Piast. L'Etat – la société – la culture)*, ss la dir. de T. Manteuffel, Warszawa 1968, p. 255.

³ Cette miniature est caractérisée et reproduite dans *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku (L'Art polonais préroman et roman jusqu'au déclin du XIII^e s.)*, ss la dir. de M. Walicki, Warszawa 1971, p. 254 et fig. 744.

exécuté dans les années 984–993 pour l'archevêque de Trèves Egbert. Puis, avec la fille de Mesco II mariée avec le duc Isiaslav de Kiev, le livre se trouva en Ruthénie. Le nombre de codex enluminés augmentait peu à peu en Pologne. Citons à titre d'exemple *Ewangeliarz gnieźnieński* (*Évangélaire de Gniezno* – v. 1050). *Ewangeliarz plocki* (*Évangélaire de Plock* – fin du XI^e s.). Ces livres étaient exécutés en Pologne ou importés, tel p. ex. *Mały ewangeliarz plocki* (*Petit évangélaire de Plock* – v. 1150), originaire de l'école de la Meuse. De cette même école provient aussi le *Liber geneseos* (seconde moitié du XII^e s.), appelé aussi *Biblia czerwińska* (*Bible de Czerwińsk*), autrefois probablement propriété de l'abbaye de Czerwińsk ou, comme pensent d'autres chercheurs, de la cathédrale de Plock, puis, selon toute probabilité, du monastère des religieux du Saint-Sépulcre (Chanoines Réguliers) à Miechów, d'où elle devait passer aux XVI^e siècle aux mains du cardinal Andrzej Batory. «Elle avait, constate Tadeusz Dobrowolski, treize initiales enluminées avec des plantes entrelacées, et sur toute une page une miniature exceptionnellement belle, légèrement tracée au vermillon. Elle représentait l'histoire de la création dans des médaillons reliés entre eux, modelés en spirale avec des tiges flexibles et des feuilles autour de l'initiale IN [...] Le charme de cette miniature vient aussi bien de ces entrelacements que des personnages nus légèrement marqués de l'Hexaméron, remarquables par la simplicité de la forme classique, les bonnes proportions, le charme et la délicatesse du contour»⁴. A ces remarques analytiques de l'historien de l'art nous ajouterons que ces «médaillons» représentent des images symboliques de la création, compte tenu de la hiérarchie respectée dans l'art médiéval avec, au centre, dans la fraction supérieure, la place d'honneur réservée à Dieu dans sa majesté.

Des monuments intéressants pour nous sont fournis par la peinture miniaturisée postérieure à l'époque considérée. Nous remarquerons surtout *Psalterz trzebnicki* (*Psautier de Trzebnica*) de la première moitié du XIII^e siècle, avec des miniatures sur pages entières

⁴ T. Dobrowolski, *Malarstwo* (*La Peinture*), [dans:] *Historia sztuki polskiej w zarysie* (*Précis d'histoire de l'art polonais*), ss la dir. de T. Dobrowolski et W. Tatkiewicz, vol. 1, Kraków 1962, p. 116, 122; T. Mroczko, *Czerwińsk romański* (*L'Abbaye romane de Czerwińsk*), Warszawa 1972, p. 58.

illustrant la vie du Christ et de sa Mère. Dans ses miniatures nous relevons des inscriptions latines se rapportant au contenu des images⁵. Des illuminations du même genre se rencontrent aussi dans d'autres index contenant des psautiers (p. ex. ceux de Głogów et des Clarisses de Wrocław), des graduels et des antiphonaires⁶. Le codex de Trzebnica *Expositio in Apocalypsis*, du Franciscain Aleksander, contenait un grand nombre de représentations imagées de grande expression symbolique, souvent liées à des inscriptions⁷.

La sculpture figurale, surtout les bas-reliefs, associée à des inscriptions (*tituli*) apparaît déjà dans le décor des églises romanes du bas Moyen Age, tels les tympans, celui p. ex. de l'église Notre-Dame du quartier de Piaski à Wrocław de la seconde moitié du XII^e siècle⁸, et les portails, où l'ornement s'accompagnait souvent de l'inscription.

Dans notre art roman nous retrouvons déjà des oeuvres plastiques composées d'une série d'images constituant un tout complet. C'était le cas de la Porte de Płock coulée dans le bronze, se trouvant actuellement à Grand Novgorod (Płock en aura une copie), datant de 1152–1156 ou 1152–1154⁹, ainsi que de la fameuse Porte de Gniezno d'environ 1170, dont l'ornementation comporte des symboles astraux et animaux, apparentés à ceux de *Physiologus* et des bestiaires qui s'en inspiraient¹⁰. Les tableaux – fragments de la Porte de Płock et de la Porte de Gniezno – comportent d'ailleurs de courtes inscriptions caractérisant les diverses scènes et les person-

⁵ *Historia sztuki polskiej...*, vol. 1, p. 128–129 et fig. 75.

⁶ *Ibidem*, p. 129; *Sztuka polska...*, p. 251–276, surtout p. 275.

⁷ Mns de la Bibl. de l'Univ. de Wrocław, cote I.Q.19. Cf. *Sztuka polska...*, p. 269–270, fig. 567–571.

⁸ T. Dobrowolski sur la sculpture dans: *Historia sztuki polskiej...*, vol. 1, p. 94, fig. 46; *Sztuka polska...*, p. 211, fig. 500–507 (là également sur les autres tympans).

⁹ *Sztuka polska...*, p. 227–228, fig. 1144–1174; K. Askanas, *Brązowe drzwi płockie w Nowogrodzie Wielkim (La Porte de bronze de Płock à Grand Novgorod)*, Płock 1971, p. 18 et *passim*, et surtout fig. 1–30; *Historia sztuki polskiej...*, vol. 1, p. 88–89.

¹⁰ *Drzwi gnieźnieńskie (La Porte de Gniezno)*, ss la dir. de M. Walicki, Wrocław 1956; *Drzwi gnieźnieńskie (La Porte de Gniezno)*, éd. T. Dobrzeński, Warszawa 1953; *Sztuka polska...*, p. 228–230, fig. 1175–1196; J. S. Pasięrb, *Próba syntezy treści ideowych Drzwi gnieźnieńskich (Essai de synthèse des contenus idéels de la Porte de Gniezno)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, Année XXX: 1968, No 2, p. 240–242.

nages. On ne relève pas en revanche d'inscriptions développées. Des séries d'illustrations se trouvaient assez souvent dans les codex médiévaux enluminés, dont il a déjà été question. L'image associée à l'inscription apparaissait aussi dans l'ornementation des objets liturgiques. Là aussi nous retrouvons souvent des séries de représentations accompagnées d'inscriptions; citons en exemple les colonnes brodées de la chasuble (attribuée à s-te Hedwige) de l'abbaye des cisterciens de Henryków¹¹. Les monnaies et les sceaux des ducs et des rois de la dynastie des Piast renouaient avec les modèles antiques et médiévaux des autres pays de l'Europe¹². La fameuse épée ébréchée, le glaive du couronnement employé par Ladislas le Bref (qui l'avait hérité de Boleslas de Kujavie ou de Boleslas de Łęczycza, et que la légende attribuait à Boleslas le Vaillant) et par ses successeurs, comportait, en plus de l'aigle piastien ajouté par la suite au fourreau, d'autres représentations. «L'abondante iconographie, exceptionnellement riche pour un objet de ce genre, prouve celui qui l'avait commandé attachait une grande importance à l'aspect extérieur du glaive. La poignée est ornée des deux côtés de la représentation de l'Agnus Dei et des symboles des évangélistes. Le pommeau porte l'alpha et l'oméga, séparés par le signe du tétragrammaton. Outre cela, sur le pommeau et la garde de l'épée figurent des inscriptions judiciaires et cabalistiques qui définissaient la fonction de l'objet. Sur les écussons aujourd'hui perdus, mais qui se trouvaient encore de part et d'autre de la poignée lors de l'inventaire du trésor du Wawel en 1772, étaient gravées des inscriptions constatant que l'épée avait été propriété d'un des ducs de Pologne appelé Boleslas»¹³.

Le gothique a évidemment laissé en Pologne plus de monuments d'art, où la sémantique de l'image trouve un complément dans la sémantique du verbe ou même coexistait avec cette dernière.

¹¹ *Sztuka polska...*, fig. 122–123 (après la p. 296); cf. aussi une série semblable, beaucoup plus récente — la chasuble avec la *Légende de st Stanislas*, don de Piotr Kmita, 1504, dans le Trésor de la cathédrale du Wawel — T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa (L'Art de Cracovie)*, Kraków 1971, p. 206, fig. 143 et 144.

¹² *Sztuka polska...*, p. 28, fig. 103–130, 1118–1130; A. Bochnak, K. Buczkowski, *Rzemiosło artystyczne w Polsce (L'Artisanat artistique en Pologne)*, Warszawa 1971, fig. 34–35.

¹³ *Sztuka polska...*, p. 301 et fig. 1062–1063; *Historia sztuki polskiej...*, vol. 1, p. 140–141.

L'on a de ce temps plus de peintures murales et sur planches avec des inscriptions. Il s'est également conservé de nombreux monuments funéraires où la figuration du défunt se combine avec une composition allégorique portant une inscription. L'usage d'associer dans les compositions funéraires l'image à l'inscription était connu dans l'antiquité romaine – il s'était même formé un style spécial, élogique ou tumulaire, continué par le christianisme des premiers siècles. Au Moyen Age il apparaît dans les monuments de l'art roman, de l'art gothique, pour être assimilé ensuite par la Renaissance où la composition tombale avait souvent un caractère emblématique¹⁴. On voit aussi augmenter le nombre de codex enluminés, dont la popularité n'avait pas baissé à l'époque de la Renaissance, et cela malgré l'invention de l'imprimerie et la carrière du livre imprimé.

Le Moyen Age polonais n'a pas laissé une littérature chevaleresque aussi touffue que celle de certains autres pays de l'Europe. Néanmoins la culture et les moeurs chevaleresques étaient largement connues chez nous. A mesure que se propageaient les usages chevaleresques, une importance de plus en plus grande était attachée à l'héraldique. Les blasons des chevaliers, à l'origine simples signes distinctifs des chevaliers et des formations militaires, s'auroélaient chez nous aussi de légende, devenaient des symboles de gloire, de dignité, d'honneur chevaleresque. L'éminent chroniqueur du déclin du Moyen Age et de l'aube de la Renaissance polonaise – Jan Długosz – consacre beaucoup de place dans sa description de la bataille de Grunwald à l'énumération et à la caractéristique des signes des chevaliers, des drapeaux des détachements polonais et de l'armée teutonique¹⁵. Dans sa relation écrite dans un style tendu et noble, Długosz présente le moment dramatique où était menacé le drapeau du roi de Pologne Ladislas.

Les Teutoniques attaquaient, voulant par leur zèle arracher la victoire, et, dans cette confusion, le grand étendard du roi de Pologne Ladislas, portant le signe de l'aigle blanc, tenu par Marcin de Wrocimowice, porte-enseigne de Kraków, un noble du blason Półkoza, tomba à terre; mais les chevaliers plus courageux et plus exercés au combat, qui se relliaient sous ce signe, le relevèrent

¹⁴ E. Panofsky, *Tomb Sculpture, Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1964.

¹⁵ J. Długosz, *Dziejów polskich ksiąg dwanaście (Histoire de Pologne en douze livres)*, trad. par K. Mecherzyński, vol. 4, livres XI–XII, Kraków 1869, p. 35–39 (insignes polonais), p. 39–43 (insignes teutoniques).

et rapportèrent là où il convenait. N'était le courage de ces hommes vaillants qui l'avaient protégé de leurs poitrines et de leurs armes, il aurait à coup sûr été perdu. Pour laver cet outrage, les chevaliers polonais se lancèrent impétueusement sur l'ennemi et dispersèrent, mirent en déroute, tous les régiments qui combattirent avec eux¹⁶.

L'intérêt porté à l'héraldique est aussi prouvé par les travaux qu'y consacra Długosz: *Insignorum clenodiorum Regis et Regni Poloniae descriptio*¹⁷, contenant les armoiries du roi des terres, des seigneurs polonais, des chapitres et d'autres, et, écrit en 1448, *Banderia Prutenorum*¹⁸. Długosz a donc été à vrai dire le premier héraldicien polonais, et bien que ses travaux ne fussent pas imprimés dans l'ancienne Pologne, ils servirent de fondement aux héraldiciens qui vinrent après lui. Długosz écrivit aussi plusieurs séries de Vies (*Vitae*) d'archevêques et évêques polonais, invoquées plus tard par les auteurs de séries de portraits (*icones*).

Les poètes latins avant Rej

Les poètes polono-latins de la première période de la Renaissance avaient précédé chronologiquement Alciatus et l'édition de son fameux *Emblematum liber*; d'autres avaient été ses contemporains. Le rappel

¹⁶ *Ibidem*, p. 51–52.

¹⁷ [J. Długosz], *Insignia seu Clenodia regis et Regni Poloniae*, éd. Z. Celichowski, Poznań 1885; 2^e éd. critique de M. Friedberg, Kraków 1931.

¹⁸ J. Długosz: *Banderia Prutenorum*, éd. K. Górski, Warszawa 1958 (texte latin et traduction polonaise); *Banderia Prutenorum, tudzież Insignia (Banderia Prutenorum ainsi que Insignia)*, éd. réunie J. Muczkowski, Kraków 1851. Dans ses ouvrages, Długosz a évidemment décrit et en quelque sorte codifié l'état déjà avancé et développé de la conscience, de la culture, des moeurs chevaleresques, médiévales, en Pologne, ayant leur reflet entre autres dans l'héraldique. Sur les phases précoces de ce processus cf. A. Gieysztor, *Ideowe wartości kultury polskiej w w. X–XI. Przyjęcie chrześcijaństwa (Valeurs idéelles de la culture polonaise X^e–XI^e s. Adoption du christianisme)*, „Kwartalnik Historyczny”, Année LXVII: 1960, fasc. 4, p. 934–935 (où il se réfère au travail fondamental de A. Borst, *Das Rittertum im Hochmittelalter. Idee und Wirklichkeit*, „Saeculum”, X: 1959, p. 213–231). Pour les problèmes encore antérieurs, on peut consulter l'étude de A. Gieysztor, *Podstawy rodzimej kultury artystycznej w Polsce wczesnośredniowiecznej (Fondements de la culture artistique indigène en Pologne du bas Moyen Age)*, „Kwartalnik Historyczny”, Année LXX: 1963, fasc. 3, p. 583–597, surtout p. 594 (remarques sur l'attribution à l'art sémantique et aux motifs figuraux des pouvoirs magiques).

de cette circonstance a une portée assez essentielle. Nous désirons en effet signaler certaines tendances parallèles qui, à l'origine, ne pouvaient être et n'étaient certainement pas inspirées par l'ouvrage d'Alciatus et d'autres créateurs de l'emblématique moderne, venus après lui.

Installé en Pologne, l'Italien Filippo Buonaccorsi, connu sous son pseudonyme littéraire «Calimachus», a écrit le poème *In picturam orbis terrae*:

Quem vix sub toto potuit distinguere caelo
Iuppiter, haec orbem parva tabella capit.

Il avait composé d'autres vers semblables, dont le quatrain *In picturam Silviae*:

Quid petis a picta deceptus imagine verba?
Non datur artifici fingere vocis iter.
Intiore deus sed si me parte parasset,
artis opus posset reddere verba tibi.

Il a aussi écrit *In cervam pictam*:

Tam similem versae cervae me pinxit Apelles,
ut similis vivens sit mihi cerva minus...¹⁹

Paulus Crosnensis a développé dans une oeuvre plus vaste des considérations sur les origines de diverses choses, sur la variété et la variabilité, adoptant pour point de départ l'image du dieu à deux faces Janus — *Ad Janum Deum Bifrontem a qui Januarius*. Plus intéressantes par leur symbolique nettement apparentée à l'emblème sont, du même Paulus, les *Epigrammata in insignia magnifici domini Gabrielis de Peren, cubiculariorum regalium magistri, domini et patroni sui gratiosissimi, condita anno 1509*, où l'on doit remarquer les sous-titre *Harpyia barbata ad spectatores*:

Harpyias quisquis cupias cognoscere foedas
Et me, subscriptos perlege, quaeso, modos.
Illae Phineas spoliarunt sedulo mensas,
Foedarunt lautas ventre fluente dapes.
Illae virgineo passim formantur et ore,
Et mento nullis luxuriante pilis.
Vultu ego sed spector graphice decorata virili,
Et fulgent multis ora rotunda comis.

¹⁹ *Philippi Callimachi Epigrammatum libri duo*, éd. C. F. Kumaniecki, Wrocław 1963, p. 27, 25, 55.

Et nitidas domini mensas conspecto potentis,
 Exorno discos, vasa, sigilla, domos,
 Atque ob virtutes toto decantor in orbe,
 Quas foris exhausti constituique domi²⁰.

Le poème *Aquilla Polona loquitur, Epigramma Pauli Crosnensis*, se rattachant aux armoiries du royaume de Pologne, est une oeuvre de circonstance où la symbolique de deux aigles, l'aigle blanc polonais et l'aigle noir impérial, inspire à l'auteur d'intéressantes réflexions politiques:

Nigra fuit quondam Romani nominis ales,
 Nigra fuit summi fida ministra Iovis.
 Sed licet, arctoi quae dicor candida regni,
 Observem Idaeos Romuleosque lares:
 Trux tamen en nostras spernit Germania vires,
 Quod gero cum diris fortia bella Getis.
 Non mihi christicolae libet invasisse catervas,
 Verum Tartareum dilacerare genus²¹.

On n'a pas identifié l'auteur du poème *Sub imagine Christi crucifixi*, contenu dans les oeuvres de Nicolaus Hussovianus:

In cruce vos moneo pendens, hic plangite vestra
 Crimina, non eadem tempora semper erunt.
 Saevus ero vindex, veniae nunc prodigus; atra
 Mors properat, vivens prospice quisque sibi²².

Ce n'est pas sans raison que l'on a attribué cette oeuvre à Andreas Cricius (Krzycki)²³.

Parmi les poèmes de ce dernier, nous en retrouvons un grand nombre *sub imagine, in imaginem*. C'étaient pour la plupart tout simplement des oeuvres appartenant au genre *imagines, icones*, pratiqué déjà par les premiers humanistes. Mais Cricius écrivait non seulement des vers sur des portraits de personnes concrètes. Il com-

²⁰ *Pauli Crosnensis Rutheni Carmina*, éd. M. Cytowska, Warszawa 1962, p. XV; *Pauli Crosnensis Rutheni atque Joannis Visliciensis Carmina*, éd. B. Kruczkiewicz, Kraków 1887, p. 70–71.

²¹ *Crosnensis atque Visliciensis Carmina*, p. 155.

²² *Nicolai Hussoviani Carmina*, éd. J. Pelczar, Kraków 1894, p. 110.

²³ *Andreae Cricii Carmina*, éd. K. Morawski, Kraków 1888, p. 14–15. Cf. K. Stawecka, *Religijna poezja lacińska XVI wieku w Polsce. Zagadnienia wybrane (La Poésie religieuse latine en Pologne au XVI^e siècle. Problèmes choisis)*, Lublin 1964, p. 7.

posait surtout des épigrammes sur des images saintes: le Christ, sa Mère, les saints, et ces vers sont pénétrés de la symbolique typique de ce genre de littérature, proche des recueils emblématiques. N'oublions pas que Cricius est mort en 1537, six ans après la parution de l'*Emblematum liber* d'Alciatus. Est-ce qu'il connaissait ce recueil? Peut-être. Mais même s'il l'avait connu, ce n'était que dans les dernières années de sa vie. L'oeuvre littéraire d'Alciatus, et dans une mesure non moins grande son *Emblematum liber*, étaient bien le produit d'une culture définie, celle de l'époque de l'humanisme renaissant en voie de devenir, mûrissant et, finalement, mûr. Au cours de ce processus qui s'étendait à divers pays et dans le contexte de diverses cultures européennes, intervenaient des phénomènes identiques, semblables ou apparentés, reflet de tendances communes qui, évidemment, sur tel terrain pouvaient se développer et se manifester plus nettement, plus fortement que sur d'autres. La latinité qui prédominait dans la culture, dans la littérature, dans la poésie de la Renaissance précoce, qui était restée vivante plus tard, malgré le développement des littératures nationales, qui renouait avec les traditions ressuscitées de l'antiquité, était l'un des fils les plus importants sauvegardant l'unité de la culture européenne Renaissance²⁴. D'ailleurs, les littératures des langues vulgaires qui s'épanouissaient avec une si grande exubérance, surtout à la maturité de la Renaissance, baignaient dans le même climat idéal, étaient nourries des mêmes thèmes, des mêmes conventions stylistiques, des mêmes tendances et styles artistiques²⁵. L'*universitas* latine, celle d'autrefois et la présente, de la Renaissance, fournissait une sève nourricière et des modèles aux littératures nationales.

L'idéal des humanistes de la Renaissance était de connaître les trois langues anciennes: le grec, le latin et l'hébreu. La littérature

²⁴ W. Weintraub, *Łacińskie podłoże polskiej literatury XVI wieku (La Substrat latin de la littérature polonaise du XVI^e s.)*, [dans:] *Literatura staropolska i jej związki europejskie. Prace poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Warszawie w roku 1973 (La Littérature de l'ancienne Pologne et ses attaches européennes. Travaux consacrés au VII^e Congrès international des Slavisants à Varsovie en 1973)*, ss la dir. de J. Pelc, Wrocław 1973; J. Pelc, *Europejskość i swoistość literatury polskiego renesansu (La Caractère européen et indigène de la littérature de la Renaissance polonaise)*, *ibidem*.

²⁵ Pelc, *Europejskość i swoistość...*, p. 31–34.

ancienne grecque était très hautement prisee et jouissait d'une grande autorité — pour ne citer que la Pléiade et, en Pologne, Jan Kochanowski. On admirait, imitait et traduisait l'*Anthologie grecque* découverte et publiée²⁶. Rappelons que Alciatus avait traduit ses épigrammes et les avait incorporées dans son *Livre des emblèmes*. Elles étaient traduites et imitées par les poètes de différentes nations, dont également notre Jan Kochanowski et d'autres poètes polonais et polono-latins — pour ne citer que Melchior Pudłowski, Petrus Roysius, un Espagnol installé à demeure en Pologne, poète latin, et plus tard par les auteurs baroques d'épigrammes. Le plus souvent cependant l'on traduisait et imitait dans les littératures nationales de la Renaissance les oeuvres latines, ce que remarque très justement Wiktor Weintraub²⁷.

La poésie latine de la Renaissance maniait un ensemble assez déterminé de thèmes, de *loci communes*²⁸, de figures de style et de symboles poétiques, correspondant souvent aux symboles des arts plastiques — tous ces éléments se répétaient dans les grandes lignes, malgré certaines modifications, chez les poètes de différents pays. La généralisation de ces symboles, leur contenu sémantique univoque, ou du moins assez nettement défini dans la conscience et chez les auteurs et les lecteurs, frayaient la voie au développement ultérieur de l'emblème Renaissance dont ils devaient constituer le fondement, ensuite en facilitaient la propagation, la rapide carrière européenne. Ce n'est pas par hasard que les poètes de la Renaissance appelaient souvent ces symboles du terme *insignia*. Certains *insignia*, p.ex. le laurier poétique couronnant les auteurs les plus célèbres, renouaient visiblement avec les traditions de l'antiquité, mais rappelaient aussi les traditions féodales du Moyen Age, toujours vivantes, quoique modifiées. Le mot latin *corona* signifiait *insignium* du pouvoir royal — la «couronne» — mais aussi la «couronne» qui récompensait les poètes célèbres. Or souvent elle était remise par ceux-là même qui portaient les couronnes royales. Konrad Celtis, un poète latin du début de la Renaissance, allemand d'origine, globe-trotter

²⁶ J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca 1935; W. Weintraub, *Hellenizm Kochanowskiego a jego poetyka (L'Hellénisme de Kochanowski et sa poétique)*, „Pamiętnik Literacki”, 1967, fasc. 1, p. 1–6.

²⁷ Weintraub, *Łacińskie podłoże...*

²⁸ E. R. Curtis, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1954.

par vocation, établi pendant un certain temps en Pologne où il contribuait à asseoir à Cracovie le mouvement humaniste — écrivait avec fierté comment il avait reçu cette distinction des mains de l'empereur (dans le vers commençant par «Hanc laurum dedimus Conrado insignia vatum»).

Dans la poésie européenne antérieure à Alciatus s'était déjà formée la langue dont devaient se servir et que devaient perfectionner dans un sens défini les auteurs des compositions emblématiques.

Parmi les vers latins de Andreas Cricius, nous retrouvons de nombreuses oeuvres très proches par leur construction des emblèmes d'Alciatus. Les vers de Cricius étaient édités et inscrits dans les codex sans illustrations, mais le poète y renouait avec certains symboles qui se répétaient dans les oeuvres plastiques et en appelait en quelque sorte à la connaissance qu'en avait le lecteur, comme p.ex. dans *In triumphum Amoris pictum*:

Quisquis es aligero puero qui colla recusas,
 Aspice ut hic homines subicit atque deos.
 Haec iuga si viridi refugis portare sub aevo,
 Turpius illa senex ferre coactus eris.

Cricius introduisait volontiers dans sa poésie des figures de notions générales. Dans certains poèmes, il a dessiné l'image du Temps, qui apparaît la plus complète dans l'épigramme *In imaginem Temporis*:

Illa ego, ne ignores, hominum rerumque vorago,
 Tempus inest toto nomen in orbe mihi.
 Quidquid magna parens tellus, quidquid mare nutrit,
 Subiacet imperio protinus omne meo.
 Regna, domos, urbes, varios operumque labores
 Semper inexpleto viscere cuncta voro.
 Aspicias ut celeri cursu levis effluit hora,
 Nec posthac, quae nunc praeterit, ulla redit,
 Sic tua continuo per me consumitur aetas,
 Nec redeunt unquam qui periere dies.
 Fortunam, vires, formam dulcemque iuventam
 Conterto, virtutem, si colis, illa manet.

Très significatif aussi est son distique intitulé *In imaginem Temporis adstantis puero flores colligenti*:

Dum puer asto tibi, vitae fac collige fluores,
 Frustra illos, a te quando volabo, leges²⁹.

²⁹ *Cricii Carmina*, p. 197, 242–243.

Certains vers de Cricius concernent à n'en pas douter les figures de l'oeuvre populaire de Pétrarque *Trionfi*³⁰. C'est surtout le cas de l'épigramme *In triumphum Famae*:

Spectate hunc potius quem ducit fama triumphum,
 Quo fas est mortis non metuisse rotas.
 Nam moritur nullus, dea quem complectitur ista;
 Terra capit terram, fama perennis erit³¹.

Je pense qu'à la figure des *Triumphes* de Pétrarque se rattache aussi l'épigramme de Cricius *In triumphum Mortis*:

Mortales miseri, saevum spectate triumphum,
 Quem mors in mundo ducit et absque tuba.
 Nemo est tam sapiens, fortis, formosus, abundans,
 Quin cadat; ut vivas postea vive bene³².

Peut-être peut-on apercevoir certains liens avec la figure pétrarquienne du *Tiomphe du Temps* dans les deux vers cités sur l'image du Temps.

Parmi les poèmes de Andrzej Krzycki, les vers *in imaginem* appartiennent aux constructions très souvent employées par le poète. Outre ceux qui ont déjà été présentés, citons *In imaginem Mortis et Infantis* (deux), *In imaginem Senis ac Pueri Morte his astante*, *In imaginem Vitae aulicae*³³. Un groupe distinct est constitué par les vers rattaché comme sous-titres aux tableaux, images, objets de culte: *Sub imagine Deiparae Virginis Christum puerum tenentis*, *Sub imagine Virginis Matris Mariae*, *In imaginem passi Redemptoris nostri*, *In Virginem Matrem sub cruce*, *Sub imagine Christi crucifixi in templo S. Catherinae Cracoviae* (trois vers), *Sub imagine Deiparae Virginis*, *In lapidem habentem vestigia sanguinis et cerebri S. Stanislai in martyrio eius effusi*, *in ecclesia S. Michaelis in rupella Cracoviae*³⁴.

³⁰ Des éditions illustrées des *Triumphes* de Petrarque ont paru entre autres en 1521 à Venise, en 1526 à Séville. Il y en avait beaucoup plus, surtout des italiennes, qu'avait pu connaître Cricius. Son oncle et protecteur, Piotr Tomicki, connaissait les oeuvres, surtout italiennes, de Pétrarque, les possédait et les prisait hautement — cf. L. Hajdukiewicz, *Księgozbiór i zainteresowania bibliofilskie Piotra Tomickiego na tle jego działalności kulturalnej* (*La Bibliothèque et les préoccupations bibliophiles de Piotr Tomicki dans le contexte de son activité culturelle*), Wrocław 1961, p. 90.

³¹ *Cricii Carmina*, p. 244.

³² *Ibidem*, p. 243.

³³ *Ibidem*, p. 243, 249—250.

³⁴ *Ibidem*, p. 9, 12—16. Cf. Stawecka, *op. cit.* p. 16.

Par leur construction, ces vers s'apparentent très certainement aux oeuvres emblématiques postérieures. Il est important de le souligner, car dans les poèmes de Cricius se sont aussi trouvés des vers appartenant au genre *icones, imagines*. Il y avait d'ailleurs parmi eux des portaits positifs — *In imaginem Lucretiae*³⁵, comme des négatifs, satiriques — *In imaginem Lutheri*³⁶. Cricius écrivait aussi des *stemmata* ou vers sur les blasons. L'aisance avec laquelle le poète maniait cette composition est illustrée par le fait qu'à côté de *stemmata* ordinaires, p.ex. *In stemma Joannis Tarnovii*, ou des vers apparentés qui tiennent davantage des emblèmes, comme *Insignia „Odrowąz” Christophori de Szydłowiec, castellani et capitanei Crac., R.P. cancellarii*³⁷, il en a écrit aussi des satiriques sur le Serpent se trouvant dans les armoiries de la reine Bona — *In serpentem Bonae, reginae Poloniae*:

Si sub rupe draco conclusus hiant caverna
 Urbis Cracce tuae magna vorago fuit,
 Quid mirum, quod in arce sedens rerumque potitus
 Solus inexpleto viscere concta voret?

et un autre:

Quando sub arce fuit, Cracovia sola peribat,
 Cum sit in arce draco, patria tota perit³⁸.

Dans une épigramme spéciale sur les armoiries royales, gravée sur le mur de la chapelle Sigismond sur le Wawel et commençant par les mots: „Ne mirere hospes decus hoc sublime sacelii”, il chantait la gloire du roi et la louange des magnifiques oeuvres de l'art nouveau, dues à son mécénat³⁹.

³⁵ *Cricii Carmina*, p. 197, cf. aussi les autres épigrammes, en partie différentes, sur Lucrèce, p. 198–201.

³⁶ *Ibidem*, p. 99–100.

³⁷ *Ibidem*, p. 116, 151–152.

³⁸ *Ibidem*, p. 87.

³⁹ Cf. *Antologia poezji polsko-lacińskiej (Anthologie de la poésie polono-latine)*, p. 167 et fig. 6; J. Pelc, *Renesans w literaturze polskiej. Początki i rozwój (La Renaissance dans la littérature polonaise. Les débuts et le développement)*, [dans:] *Problemy literatury staropolskiej (Problèmes de la littérature d'ancienne Pologne)*, Première série, Wrocław 1972, p. 60–61; J. Pelc, W. Tomkiewicz, *Rola mecenatu w rozwoju kultury i literatury polskiej w czasach renesansu oraz baroku (La Rôle du mécénat dans le développement de la culture et de la littérature polonaises à l'époque de la Renaissance et du Baroque)*, [dans:] *Problemy literatury staropolskiej (Problèmes de la littérature d'ancienne Pologne)*, Deuxième série, Wrocław 1973, p. 172–173.

Clemens Janicius (Janicki), un poète polono-latin plus jeune que Krzycki, mort vers ou en 1543, a laissé un assez grand nombre de *stemmata*, dont *In stemma Ravitarum*, *In insigne Rolitarum*, *In arma Andreae Cricii, archiepiscopi Gnesnensis*, ainsi qu'une oeuvre intéressante, par sa genèse apparentée au *stemmata*, composée sous forme de dialogue entre un Etranger et un Polonais sur le blason des Tarnowski «Leliwa» — *De insigni Tarnoviorum colloquium Advena et Poloni*. Auteur de deux séries versifiées d'icônes: *Vitae Regum Polonorum et Vitae archiepiscoporum Gnesnensium*, Janicki a en outre composé des oeuvres plus proches de la composition emblématique, p.ex. *In imaginem Mariae Magdalenaë*:

Flagitiis iacui multos immersa per annos;
Abstulit illa dolor, fletus amorque mihi.

et *In imag[inem] Longini Militis*:

Transfixi Dominum, visumque fidemque recepi;
Crudelem (o bonitas) profuit esse mihi⁴⁰.

Des *stemmata*, et parmi eux le vers *In Sigismundi aquilam*, pour son propre blason *De insigni suo*, se retrouvent aussi dans l'oeuvre du poète, courtisan et diplomate Joannes Dantiscus (Dantyszek)⁴¹. Plus intéressants pour nous sont ses poèmes méditatifs et autobiographiques *In effigiem suam* (deux), et cela du fait des connexions qu'ils ont avec les emblèmes. De la plume de Dantyszek aussi est sorti, semble-t-il, le premier vers polono-latin portant dans le titre le mot *emblema*. C'était le distique *In emblema Gattinaraë*:

Sola fides terris Phoenicem sustulit unam,
Sustulit ad superos hanc quoque sola fides⁴².

C'était très probablement un des vers tardifs du poète. Il l'écrivait sans doute au moment où il connaissait le recueil d'Alcia-

⁴⁰ K. Janicki, *Carmina — Dzieła wszystkie (Carmina — Oeuvres complètes)*, éd. J. Krókowski, trad. par E. Jędrkiewicz, Wrocław 1966, p. 142–143, 172–173, 284–287, 146–147.

⁴¹ *Joannis Dantisci, Poetae Laureati, Carmina*, éd. S. Skimina, Kraków 1950, p. 41, 87; v. aussi p. 209 et autres.

⁴² *Ibidem*, p. 161. Charles Gattinari était chancelier de l'empereur Charles V.

tus, et peut-être encore d'autres emblèmes à partir des livres qu'il avait pu voir ou lire à l'étranger ou en Pologne*.

Trad. par *Lucjan Grobelak*

* Note d'éditeur. La suite de ce chapitre traite de: 1) les emblèmes et les constructions leur proches dans l'oeuvre de Mikołaj Rej, 2) genres rapprochés aux emblèmes, 3) expansion des ouvrages emblématiques à la charnière de la Renaissance et le début du Baroque, 4) «naissance» de l'iconologie.