

Tatarkiewicz, Władysław

Le premier polonais dans l'histoire de l'esthétique

Organon 5, 169-179

1968

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej Bazhum, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych tworzonej przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie ze środków specjalnych MNiSW dzięki Wydziałowi Historycznemu Uniwersytetu Warszawskiego.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Władysław Tatarkiewicz (Pologne)

LE PREMIER POLONAIS DANS L'HISTOIRE DE L'ESTHÉTIQUE

Afin de répondre à la question qui est-ce qui fut le premier Polonais dans l'histoire de l'esthétique il faut préciser le sens qu'on donne au terme de l'«esthétique» et comment par conséquent on entend son histoire: car le terme possède deux sens. L'«esthétique» *stricto sensu* est le nom donné à une science autonome qui traite de la beauté, de l'art et des sensations esthétiques; en la concevant ainsi on est tenu de situer le commencement de son histoire au moment où cette science distincte a été formée, quand son nom et son programme ont été fixés. Or, le sujet et le programme de l'esthétique ont été établis pour la première fois en 1747 par Batteux dans *Les beaux arts réduits à un même principe*. Et le nom de l'«esthétique» a été employé pour la première fois par Alexandre Baumgarten dans l'*Aesthetica* de 1750. Donc, au sens précis l'histoire de l'esthétique a commencé vers 1750 et ce n'est qu'après cette date qu'aurait pu y figurer le premier Polonais. Cependant on n'en trouve pas au XVIII^e siècle: les savants polonais de cette période ne se sont guère occupés des questions esthétiques. Le comte Stanisław Kostka Potocki qu'on a quelquefois qualifié d'esthéticien a étudié l'histoire de l'art, et non sa théorie générale, l'esthétique. Et ce n'est que parmi les hégéliens que l'on trouve les premiers esthéticiens polonais; mais alors ils étaient deux à la fois. Józef Kremer dans ses *Lettres de Cracovie* publiées en 1843—1845 en même temps Karol Libelt dans son *Esthétique (Estetyka czyli umnictwo piękne)* parue en 1847—1850 ont exposé tous les deux des systèmes assez complets d'esthétique.

Ou peut donc dire qu'il y eut non un seul mais deux «premiers Polonais» dans l'histoire de l'esthétique. Ils ont une place honorable dans l'histoire de l'esthétique mais seulement cent ans après la formation de cette science.

Cependant les idées et les théories sur la beauté, l'art et l'expérience esthétique, pareilles à celles qui constituent la science autonome de l'esthétique peuvent être trouvées aussi en dehors d'elle: dans des oeuvres de philosophie générale autant que dans des analyses des arts, dans des essais sur la peinture, la poésie ou la musique. Elles peuvent être trouvées sensiblement plus tôt, avant que naisse la discipline autonome et même l'idée d'une telle discipline; dans d'autres cadres et sous d'autres noms ce sont pourtant des pareilles idées et des pareilles théories du beau et de l'art.

Ceci permet d'élargir la notion de l'esthétique et de son histoire et d'y inclure aussi les idées antérieures sur la beauté, l'art, l'expérience esthétique. Autrement Platon et Aristote, Alberti et Dürer n'appartiendraient pas à l'histoire de l'esthétique. L'histoire de l'esthétique ainsi conçue commence tôt, deux mille ans avant Batteux et Baumgarten, elle remonte jusqu'à la Grèce.

Qui donc fut le «premier Polonais» dans l'histoire de l'esthétique entendue de cette façon plus large? Il semble que l'on puisse considérer Kazimierz Maciej Sarbiewski (1595—1640) comme ce premier Polonais. De nos jours connu surtout comme poète, il l'était de son vivant aussi comme théoricien de la poésie. Ses dissertations théoriques, longtemps peu accessibles, le sont maintenant sans peine depuis que fut publiée dans la «Bibliothèque des écrivains polonais» de l'Institut des Recherches Littéraires la *Poésie parfaite* (en version originale latine et traduite par Marian Plezia, 1954) ainsi que les *Cours de poétique* (version originale et traduction de Stanisław Skimina, 1958).

Avant Sarbiewski — autant qu'on sache — rien n'avait été publié en Pologne du domaine de l'esthétique. Ceci est facile à expliquer car bien que le mouvement intellectuel y ait été vif depuis le XIV^e siècle on ne s'intéressait pas aux problèmes de ce genre.

Mais est-il permis d'attribuer à Sarbiewski une place dans l'histoire de l'esthétique du moment que ses écrits n'ont traité que de la poétique? Oui, car dans le cadre de la poétique il touchait aux questions générales de l'esthétique. Le cas n'était pas exceptionnel au XVI^e et XVII^e siècle: on discutait les problèmes les plus généraux de la beauté et de l'art dans les ouvrages spécialisés, des poétiques et des traités de l'art.

Ceci permet aux réflexions présentes de paraître sous le titre «Le premier Polonais dans l'histoire de l'esthétique». Ces réflexions ne s'engagent pas dans les questions biographiques et bibliographiques; d'autre part elles ne se limiteront pas à un simple compte-rendu des opinions de Sarbiewski, mais tâcheront de les comparer à celles de ses contemporains. Il sera question non seulement d'indiquer quand eut lieu la première parution de la Pologne dans l'histoire de l'esthétique mais aussi quelle a été l'importance de cette parution.

I

Les années où vivait et écrivait Sarbiewski étaient particulièrement riches en idées esthétiques et c'étaient des idées neuves et inattendues. Elles étaient inattendues car depuis au moins deux siècles une autre conception de la beauté et de l'art était fixée dans la civilisation européenne; elle était fixée à un tel point que l'on pouvait la croire définitive:

A. Cette autre conception s'était établie surtout pendant la Renaissance. Si l'on définit celle-ci par quatre traits caractéristiques: a) éloignement du passé direct (Moyen-Age), b) retour au passé beaucoup plus ancien (Antiquité), c) primauté de l'Italie, d) primauté des arts plastiques (éclipsant les sciences, la poésie, la musique) — la Renaissance n'embrasse pas moins de deux siècles, les XV^e et XVI^e.

Pendant cette période relativement longue l'art entier et en particulier l'art plastique a connu une grande variété de formes et de nuances; vers 1500 il fut purement classique, plus tard il devint maniériste et baroque. Mais pendant que l'art de la Renaissance était multiple, la théorie de l'art ou (en se servant du terme postérieur) l'«esthétique» de la Renaissance était tout ce qu'il y a de plus uniforme¹.

Pendant deux siècles Alberti et Ficino, Valla et Leonardo, Varchi et Vasari, Robertello et Castelvetro ou même Savonarole (d'autre part tellement différent de tous les autres), et aussi ceux qui comme Dürer et Ronsard ont en dehors de l'Italie travaillé à la théorie des arts plastiques ou à la poétique, ils reconnaissaient tous la même esthétique; c'était celle à laquelle le nom de *classique* est le plus souvent appliqué et qui lui convient le mieux.

Les thèses principales de cette esthétique classique étaient les suivantes:

a) La beauté est une propriété objective des choses — des objets de la nature et des oeuvres d'art. Elle consiste en l'unité de l'objet, en l'accord et l'harmonie de ses parties, en la *concinnitas* et le *decor* comme on le disait alors. Pour être belle une oeuvre d'art doit, croyait-on, être claire et précise et telles sont les oeuvres que nous appelons classiques.

b) L'esthétique classique partait du principe que ce n'est point l'art qui a créé la beauté; avant que les artistes eussent commencé à la réaliser dans leurs oeuvres elle était déjà réalisée dans la nature. L'univers est harmonieux et cohérent, clair et transparent pour celui qui le connaît et le comprend. L'art ne peut et ne doit faire rien d'autre que déchiffrer dans la nature les lois de la beauté et les appliquer dans ses oeuvres; autrement dit — il a à imiter la nature.

¹ L'idée de la Renaissance et de sa théorie classique des arts et de la poésie a été développée plus amplement par W. Tatarkiewicz, *l'Histoire de l'esthétique*, vol. III.

c) La beauté et la perfection sont le but naturel de l'art; le plaisir qu'elles donnent aux gens et la sublimation morale dont elles sont la source sont des conséquences naturelles de la beauté et de la perfection.

d) La beauté consiste en une proportion juste et harmonieuse, définie et régulière: par conséquent l'art ayant pour but la beauté est soumis aux règles. Par conséquent il est soumis à l'esprit, il est une création rationnelle, une forme de la connaissance, pareil en ceci aux sciences; il implique la connaissance des proportions parfaites, la connaissance de l'harmonie. Et comme il n'y a qu'une seule et unique perfection, l'art parfait possède une forme unique, est soumis à un seul ensemble de règles.

e) L'art a atteint sa perfection dans l'antiquité. Il l'a atteinte en imitant la nature et en observant la clarté, l'équilibre, la régularité classique. C'est la raison pourquoi l'art antique est devenu le modèle inégalable de tous les temps.

B. Cet ensemble de thèses admis déjà dans l'antiquité fut repris par les temps nouveaux et y trouva tôt, à l'époque de la Renaissance, son expression complète: il a été le fondement de la théorie d'Alberti, autant que de l'oeuvre de Brunelleschi ou de Raphaël. Et, avec des variantes infimes (dans la manière de formuler plutôt que dans la substance) il subsista presque jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Mais alors furent mises en question, les unes par les philosophes, les autres par les artistes, toutes les thèses de l'esthétique classique reconnues pendant des siècles. Et voilà le résultat:

a) La beauté n'est pas une propriété objective des choses, elle n'est que la réaction subjective qu'elles provoquent chez les hommes: par conséquent elle apparaît différemment à chacun. Cette opinion subjectiviste ou relativiste fut représentée par Giordano Bruno²: «La beauté est multiple». «Un genre de beauté est différent d'un autre». «Il n'y a rien qui puisse plaire au même degré à tout le monde». «Rien n'est absolument beau». Bruno faisait d'ailleurs aussi des déclarations moins radicales, plus prudentes, dans l'esprit de pluralisme plutôt que de subjectivisme; dans *Eroici furori* il écrivait: «La poésie ne tire pas son origine des règles, si ce n'est que par hasard, au contraire les règles naissent de la poésie; il y a donc autant de genres et d'espèces de vraies règles qu'il y a de genres et d'espèces de vrais poètes». De toute façon sous forme tranchante de relativisme ou plus conciliante de pluralisme la thèse de la

² G. Bruno, «De Vinculis in genere», *Opera latine conscripta*, 1879—1891, vol. III, p. 637; «Pulchritudo multiplex est — Alia est pulchritudo unius speciei alia alterius. — Neque est aliquid unum quod omnibus placere aequè possit. — Nihil absolute pulchrum» — G. Bruno, «Eroici furori», I (*Opere*, ed. Wagner, II, 315): «Conchiudi bene, che la poesia non nasce da le regole se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano da le poesie: e pero tanti son geni e specie di vere regole, quanti son geni e specie di veri poeti».

nature objective et universelle de la beauté a trouvé vers la fin du XVI^e siècle un adversaire.

b) La thèse que la beauté est pleinement réalisée dans la nature et que la seule bonne voie pour l'art est celle d'imiter la nature a été mise en doute à peu près à la même époque, particulièrement par deux peintres qui furent aussi des gens de lettres, Giovanni Paolo Lomazzo et Federico Zuccaro. Le premier a exposé ses opinions dans le livre *Trattato dell'arte della Pittura* (1590), le second dans *Idea de pittori, scultori, architetti* (publiée en 1607). Selon leur conviction la beauté n'est pas dans la nature mais dans l'idée et ce n'est pas la nature qui dirige l'artiste mais l'idée qu'il a dans son esprit. Zuccaro nommait cette idée «dessin intérieur» et écrivait³:

«La fonction artistique se compose du dessin intérieur et de l'art: c'est le premier qui est la cause réelle des oeuvres d'art. Nous formons d'abord dans notre esprit un concept et conformément à lui nous formons ensuite l'oeuvre sur papier ou toile. Le dessin n'est ni matière ni corps, il est forme, ordre, règle». Lomazzo partageait ces idées. C'est ainsi qu'à la fin du XVI^e siècle la théorie de l'art abandonnait la fidélité à la nature pour devenir fidèle à l'Idée.

c) La thèse que la beauté est suprême perfection et le seul véritable but de l'art a été mise en doute encore plus tôt, vers la moitié du XVI^e siècle. On lui a opposé un autre but égal et même supérieur — la subtilité. Cette thèse nouvelle fut professée par un grand nombre d'artistes et de poètes du XVI^e siècle, ceux que l'on appelle aujourd'hui maniéristes. Leur point de vue fut formulé déjà en 1550 par le philosophe Girolamo Cardano dans son livre *De Subtilitate*. Il y disait⁴: «Qu'est-ce que la beauté? une chose que la vue connaît parfaitement. Elle ne connaît ainsi que les choses dont les proportions sont simples». Au contraire la subtilité «est ce qui fait que les choses sont pour les sens et pour l'esprit difficiles à connaître». Or, nous avons du plaisir non seulement à voir les choses belles que nous connaissons à fond, mais aussi les choses rares, difficiles à saisir, subtiles. Et même c'est la subtilité qui paraît supérieure, qui est «mère de tout décor». Parmi les arts la peinture et la sculpture font au plus haut degré preuve de subtilité; en

³ F. Zuccaro, *L'idea de pittori, scultori ed architetti*, 1718, I, 2; II, 3. «Formiano prima nella mente nostra un concetto di quanto allora potiamo pensare... Poi conforme a questo concetto interno andiamo con lo stile formando, e designando in carta, e poi con penelli, e colori in tele o in muro colorando. Disegno non è materia, non è corpo, non è accidente di sostanza alcuna, ma è forma, idea, ordine, regola, termine, oggetto dell'intelletto, in cui sono espresse le cose intiere».

⁴ G. Cardano, *De subtilitate*, 1550 — «Quid est pulchritudo? res visui perfecte cognita... quae simpliciter constat proportionem. Est enim delectatio in cognoscendo. Subtilitas autem est ratio quae res a sensibus et ab intellectu difficile comprahenduntur. Nostra voluptas est aut in his quae cognita et pulchra, aut in his, quae rara, nobilia, aliis negata sunt, Subtilitas decoris omnis mater est. Pictura, Sculptura, Plasticae sunt artes quae maxime illustrantur subtilitate. Pictura est mechanicarum omnium subtilissima et nobilissima».

particulier la peinture est le plus subtil de tous les arts mécaniques. Les maniéristes ne contestaient pas que la beauté constituasse une valeur de l'art mais lui enlevaient le titre de valeur unique ou suprême.

d) D'autres auteurs de la fin du XVI^e siècle ont mis en doute que la beauté dépende des règles de l'esprit et que sa production soit une science. Parmi ces oppositionnels Francesco Patrizi tient une place d'honneur. Une partie de son ouvrage *Della poetica* avait paru en 1586, le reste du traité fut récemment retrouvé en manuscrit à Parme. L'objet de ses études était la poésie mais ses arguments étaient également valables pour les autres arts. A sa théorie irrationnelle il a donné une forme péremptoire; «il n'y a pas, écrivait-il, de vrai art sans le merveilleux». «Toute poésie doit avoir pour objet des choses incroyables [*incredibile*] car elles sont le seul vrai fondement du merveilleux [*maraviglia*] qui devrait être objet principal de toute poésie»⁵. En employant ici un terme très postérieur nous pouvons dire que Patrizi a abandonné le classicisme pour inaugurer le romantisme.

e) La cinquième thèse fondamentale de l'esthétique classique, celle qui professait que l'art antique est parfait et doit toujours servir de modèle était vers la fin du XVI^e siècle moins attaquée que les quatre précédentes; le temps des attaques n'aura été révolu que dans la seconde moitié du XVII^e siècle dans la *Querelle des Anciens et des Modernes*.

Résumons: dans la seconde moitié et surtout vers la fin du XVI^e siècle une opposition s'est déclenchée contre l'esthétique classique. Elle fut multiple et complexe, partait de nombreux points de vue: relativiste (comme chez Bruno), idéaliste (comme chez Zuccaro), maniériste (Cardano), romantique (Patrizi). Le nombre et la variété des attaques ne peut étonner: la théorie classique avait régné longtemps et l'opposition aux théories régnantes, plus elle s'accumule, plus elle est forte; à la fin l'opinion antagoniste prend le dessus de celle qui avait régné. Et la théorie classique a dû se défendre contre plusieurs théories antagonistes: contre le relativisme, l'idéalisme, le maniérisme, contre le baroque et le romantisme. L'explosion des antagonismes de l'esthétique classique a eu lieu vers la fin du XVI^e siècle (seule l'opposition du maniérisme avait surgi plus tôt). On peut considérer l'année 1600 comme point culminant de l'opposition⁶ mais elle continuait encore au début du XVII^e siècle lorsque Sarbiewski faisait ses études et même pendant les années vingt lorsqu'il écrivait ses ouvrages.

⁵ F. Patrizi, *Della poetica, La deca ammirabile*. Ms Parme. Pal. 408, fol. 58v—59, (Weinberg, p. 774). «La poesia tutta habbia per oggetto lo incredibile perché questo è il vero fondamento del maraviglioso, che dee essere così principale oggetto d'ogni poesia, che qual poeta non vi mira, o non l'adopera commetta fallo grandissimo nell'arte sua, non meritevole di niuna scusazione».

⁶ L'année 1600 dans l'histoire de l'esthétique: W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, t. III, VI partie et l'«Esthétique de la Renaissance et sa fin» dans *Italia, Venezia e Polonia*.

L'explosion anticlassique a été intense mais de courte durée: bientôt les esprits sont revenus à la théorie classique. Les philosophes du XVII^e siècle — de Descartes à Spinoza et Hobbes — se déclaraient, il est vrai, pour le relativisme anti-classique, mais s'occupaient peu des problèmes de l'esthétique; et les théoriciens de la poésie et des arts plastiques sont revenus au classicisme. A part lui le courant du maniérisme était le seul à avoir au XVII^e siècle un certain succès.

Le relativisme n'est devenu le courant principal de l'esthétique qu'au XVII^e siècle, le romantisme au seuil du XIX^e siècle, l'idéalisme au XIX^e et le maniérisme n'a eu des défenseurs que parmi les théoriciens du XX^e siècle. Le moment oppositionnel de 1600 fut bref et un Bruno ou un Patrizi furent des penseurs exceptionnels.

Il a fallu s'attarder sur les événements de 1600 pour expliquer dans quelle constellation se déroulait l'activité de Sarbiewski; il l'a fallu d'autant plus que cette époque a été peu étudiée; son caractère particulier a été jusqu'à maintenant à peine remarqué.

II

Dans quelle direction a poussé sa théorie Maciej Kazimierz Sarbiewski, le premier Polonais dans l'histoire de l'esthétique? Plusieurs directions de l'esthétique étaient à la portée de son époque — laquelle s'est-il appropriée et développée? ou bien en a-t-il trouvé encore une autre? La réponse n'est pas simple: Sarbiewski a développé plusieurs tendances opposées à la théorie classique et ceci tout en restant en partie fidèle à celle-ci.

A. La grande poétique de Sarbiewski *La poésie parfaite* n'est finalement qu'une réalisation très détaillée de la théorie traditionnelle: elle soumet la poésie aux règles, décrit amplement et en détail quels sont ses genres et ses qualités, comment doivent agir les héros étant donné leur sexe, âge, naissance, fonction, dignité, caractère, lieu, temps, la position qu'ils occupent. Sarbiewski passe en revue non sans pédantisme toutes les connaissances encyclopédiques que selon les classiques et selon lui-même un poète doit posséder dans le domaine des «arts libéraux», de la mécanique, de la philosophie spéculative et pratique, des mathématiques, de la théologie, du droit, etc.; il compare un à un les moyens d'instruire, attirer, émouvoir le lecteur tels que doit les employer la poésie. Tous ces exposés de Sarbiewski, compétents mais schématiques et ennuyeux, sont illustrés avec monotonie par des exemples puisés dans l'antiquité et surtout dans l'*Eneïde*. Ceci ne charge pas spécialement Sarbiewski, tel était le caractère de la poétique de cette époque; il résultait de l'esprit de la théorie classique qui possédait des valeurs incontestables mais aussi une tendance au schématisme choquante

surtout lorsqu'elle était appliquée à un art tel que la poésie. La poétique de Sarbiewski était très savante, très complète, très compétente, était l'expression fidèle de l'époque, et pourtant elle nous paraît décadente, privée de fraîcheur. Le lecteur d'aujourd'hui voit avec étonnement la décadence de cette poétique classique. Elle était, il est vrai, vieille de deux mille ans, remontait à Aristote, mais son aspect moderne n'a été formalisé et codifié (après les tentatives dispersées des humanistes du Quattrocento) que vers la moitié du XVI^e siècle et un demi-siècle après elle était déjà désespérément schématique.

Son *magnum opus* fait de Sarbiewski un représentant de l'esthétique classique: un représentant tardif qui écrivait au moment où une opposition de toutes parts s'était déjà formée. Pourtant pas le dernier représentant: pendant tout le XVII^e siècle et en une certaine mesure pendant le XVIII^e on continuait à se servir dans les écoles de manuels pareils à celui de Sarbiewski. De son temps et dans les générations suivantes les milieux qui prétendaient penser moderne et même être d'avant-garde partageaient ses convictions.

Il existe un autre grand ouvrage de Sarbiewski de 1627, celui-ci non publié (mais qui le sera bientôt) *Dii Gentium seu theologia philosophia tam naturalis quam ethica politica, oeconomia, astronomia, caeteraeque artes, et scientiae sub fabulis theologiae ethicae a veteribus occultatae* (manuscrit 1 Bibl. Czart. 1249 et 1887): oeuvre étrange dans sa conception même mais typique de l'époque pour avoir voulu découvrir un savoir et une sagesse cachés dans la mythologie antique.

Les problèmes de l'esthétique y occupent peu de place — un passage pourtant leur est consacré dans le chapitre sur Venus et Cupidon (XV, 20 et 21). Nous lisons là⁷: L'amour n'est autre chose que le désir de la beauté et grâce à lui les choses n'ayant pas elles-mêmes la plénitude de la beauté s'approchent quand même de la beauté suprême. La beauté est un cercle de lumière divine qui vient de la bonté et réside en elle.

Ces réflexions étrangères, bien sûr, à l'esthétique de nos jours ne l'ont pas été à celle de l'époque: l'amour, le désir de la beauté, «la beauté suprême», la lumière, la bonté — autant de motifs de la tradition classique qui a passé par Plotin, Pseudo-Dionise, l'Académie Florentine; c'était l'esthétique classique de la Renaissance dans la version de Ficino. Sarbiewski a donc connu aussi cette variante de l'esthétique classique; non seulement il l'a connue mais l'a approuvée comme en témoigne au moins un de ses écrits.

⁷ M. K. Sarbiewski, *Dii gentium...*, anno 1627. Man. Czart. 1249 et 1878, partie XV, 20—21. «Amor enim, quia est cupiditas quaedam Pulchri, ea, quae non sunt summe pulchra, tamquam indigentia summi Pulchri coniungit cum summo Pulchro. Pulchritudo enim circulus quidam est divinae lucis a Bono manans, in Bono residens, per Bonum et ad Bonum semper reflexus... Unde quo ipsa Pulchritudo quasi circulus reflectitur, eodem rapit amorem, ut inhaereat suo Pulchro, ut et ipse sit similis Pulchro, quod amat».

B. Une autre dissertation de Sarbiewski *De acuto et arguto* introduit dans l'atmosphère toute différente d'une autre esthétique: de l'esthétique maniériste. La finesse et la pointe, *acutum* et *argutum*, c'étaient alors les termes fondamentaux du maniérisme littéraire ou „conceptisme” comme on l'appelait à cette époque. La finesse et la pointe subtile devraient selon ce courant caractériser chaque phrase de poésie et de prose. Le maniérisme était alors à son apogée, c'était le temps du chevalier Marino et de Gongora.

La dissertation de Sarbiewski de volume peu important a été pourtant le résultat d'un effort considérable. Avant de l'écrire il avait poursuivi une espèce d'enquête internationale, où il demandait comment doit-on concevoir et définir les importantes idées de finesse littéraire et de pointe. En Italie et aussi par correspondance en France, Hollande, Allemagne il a ramassé une série de définitions: d'après l'une la pointe serait une pensée formulée d'une manière attrayante, d'après les autres — une pensée qui ne correspond pas avec l'expérience, donc inattendue — une métaphore rare, inhabituelle — une comparaison des choses dissemblables — un sophisme qui attire l'esprit bien qu'il soit faux.

Sarbiewski a entrepris la critique de ces définitions qui lui ont été envoyées de toute l'Europe et il a ensuite proposé la sienne: la pointe est une concordante discordance ou une discordante concordance exprimée à l'aide de mots, surprenante par sa nature même⁸. La définition de Sarbiewski était-elle meilleure que les autres? En tout cas elle fut bientôt adoptée par le plus grand théoricien du maniérisme au XVII^e siècle, autorité mondiale que fut Balthazar Gracian. Gracian ne cite pas Sarbiewski mais l'usage de citer les contemporains n'existait pas alors. L'écrit de Sarbiewski quoique non publié de son vivant pouvait facilement parvenir à Gracian: tous les deux appartenaient à la Société de Jésus. Sarbiewski qui avait lu en 1623 sa dissertation à Rome, déclare avoir rencontré l'approbation générale de ses savants auditeurs et il n'y a aucune raison d'en douter.

Malgré ses tentatives de définir les idées fondamentales du maniérisme Sarbiewski n'a pas été un maniériste: le style de sa propre poésie n'était pas maniériste, il ne propageait non plus ce style dans sa poétique. Il n'était pas maniériste mais investigateur du maniérisme: ce courant était à la mode et rien d'étonnant qu'il fut étudié aussi par quelqu'un qui ne l'approuvait pas. En analysant les idées fondamentales du maniérisme Sarbiewski a exécuté le travail que n'ont pas fait les plus grands théoriciens de ce courant comme Gracian ou Tesauro.

C. Le principal traité théorique de Sarbiewski sur *La poésie parfaite* peut être à juste titre compté parmi les oeuvres de la théorie classique

⁸ M. K. Sarbiewski, «De acuto et aguto», p. II *Cours de Poétique* éd. S. Skimi-na, 1958, p. 10. «Acutum est oratio continens affinitatem dissentanei et consentanei, seu dicti concors discordia vel discors concordia.»

traditionnelle — à l'exception pourtant de son introduction, des réflexions du livre I et surtout de son premier chapitre: „De natura poeseos”, sur la nature de la poésie⁹. Quelle position adopte-t-il dans ce chapitre où il exprime ses opinions les plus personnelles et les plus générales, avant d'entrer dans les détails et d'exposer les idées reçues? Il paraît juste de répondre à cette question en employant ses propres paroles¹⁰.

«Le poète [dont c'est la tâche d'imiter les choses non telles qu'elles sont, mais telles qu'elles auraient pu ou devraient être] attribue aux choses une autre existence [différente de celle qu'elles ont en réalité], en un sens il les crée pour la seconde fois. Il peut confiner une fable n'ayant aucun fondement dans l'existence. Lui seul crée ce dont il traite. Même en imitant, il crée ce qu'il imite. Il diffère en ceci des représentants des autres arts qui imitent et reproduisent mais ne créent pas. Lui seul à l'image de Dieu crée des choses nouvelles. Il présente les choses qui n'existent pas comme si elles existaient vraiment, et pourtant il ne ment pas».

En écrivant ainsi Sarbiewski se rendait pleinement compte de ce que son opinion sur la poésie s'éloignait d'Aristote et des autres autorité en matière de poétique. Quelle était cette opinion, comment la définir? Elle n'était pas classique, au contraire elle était en opposition au classicisme. Mais quelle opposition? Sarbiewski ne s'opposait pas à la théorie classique au nom du maniérisme bien sûr, ni de l'idéalisme, ni du relativisme. Son point de vue était celui que nous avons plus haut appelé «romantique».

Pourtant le «romantisme» de Sarbiewski n'était pas identique à celui de Patrizi. (Il n'existe aucune trace qu'il eut connu cet écrivain; ceci ne peut étonner car il a appartenu au clan des poètes et des maîtres de

⁹ Z. Szmydt, «Le livre I de la *Poétique* de Sarbiewski», *Comptes-rendus de la Société des Sciences à Varsovie*, XLII, 1949. — T. Sinko, «La *Poétique* de Sarbiewski», *Diss. de la Classe de Philologie, l'Académie Polonaise des Sciences*, 3, LVIII, 1918.

¹⁰ M. K. Sarbiewski, *De perfecta poesi*, I, 1, éd. 1954, p. 4—8. «Poeta res, quas imitatur, non enim imitatur ut sunt, sed ut esse potuerunt vel esse debuerunt, ita ut iis aliam quandam attribuat existentiam easque quodammodo secundo creet. Poeta enim et materiam quidem, et argumentum potest non supponere, sed simul quasi per quandam creationem et materiam condere, et formam rerum... Immo possunt poetae sine ullo historiae ac entis fundamento fabulam confingere... et materiam operis condere, id quod nulli scientiae nullique arti convenit. Neque enim statuarius lignum aut lapidem, neque faber quispiam ferrum vel aes, neque sutor corium neque aliae artes atque artifices id condere possunt, circa quod versantur vel quibus naturam ipsam imitantur. Solus poeta id quodammodo condit, circa quod versatur... Ita enim fingit poetica seu imitatur, ut id faciat, quod imitatur, et quasi de novo condit, non ut ceterae artes, quae imitantur tamen et fingunt, non vero faciunt, praesupponunt enim vel materiam, vel argumentum, vel saltem hoc, quo imitantur, Solus poeta est qui suo quodam modo instar Dei dicendo seu narrando quidpiam tamquam existens facit illud idem penitus, quantum est ex se, ex toto existere et quasi de novo creari... Solus enim poeta de rebus etiam, quae non sunt, loquitur, ac si vere existerent, immo affirmat eas existere, et quidem sine mendatio».

poétique et rhétorique tandis que Patrizi était professeur de philosophie, un universitaire.) L'idée fondamentale de Patrizi était «le merveilleux», celle de Sarbiewski: «la création». Cependant en s'éloignant de la théorie classique tous les deux ont pris une pareille sinon la même direction.

La conception romantique de Sarbiewski n'embrassait que la poésie: la création — écrivait-il — «n'est propre à aucun autre art». Car le poète crée sa fable et le sculpteur ne crée ni bois ni pierres. Ce ne seront que les époques suivantes qui vont élargir sa conception de la création en l'appliquant également aux autres arts ¹¹.

*

Il nous reste d'ajouter à cet exposé quelques remarques d'ordre général: si Maciej Kazimierz Sarbiewski, poète et auteur de poétique, fut le premier Polonais ayant appartenu à l'histoire de l'esthétique, le début de l'esthétique en Pologne a eu lieu à une époque très particulière: celle de la réaction contre l'esthétique classique qui a régné longtemps, trop longtemps. L'époque fut brève mais féconde et importante pour l'histoire de l'esthétique. Deuxièmement ce premier Polonais a non seulement inauguré l'esthétique des Polonais mais il occupe aussi une place honorable dans l'histoire de l'esthétique européenne. Si dans de nombreux détails de son oeuvre il fut traditionnel, schématique, classicistique cela n'a guère d'importance, car d'autre part il a des mérites indéniables. On lui doit une excellente analyse du maniérisme et de ses procédés. Et, chose beaucoup plus importante, on lui doit une conception générale de la poétique et de l'esthétique qui devançait son temps, préparait le romantisme.

Il se consacrait exclusivement à la poétique mais ses idées, surtout celles que nous avons qualifiées de «romantiques» peuvent être appliquées dans toute l'esthétique. Elles tournent autour d'une seule idée: celle de la création. Le poète, disait Sarbiewski, «de novo creat». S'il n'eut pas fait plus que de mettre cette notion en tête de l'esthétique, il eut fait beaucoup. Car l'idée de la création, aujourd'hui couramment employée par les poètes, les artistes, les esthéticiens, ne l'était pas dans le passé. Sarbiewski était parmi les rares écrivains qui l'avaient employée à l'époque de la Renaissance et du baroque et probablement le premier qui l'ait mis en tête de l'esthétique.

¹¹ M. K. Sarbiewski, *ibid.*, lib. I, cap. II, coroll. 2, p. 22. «Alia praeterea est ratio pingendi, quod esse potuit, vel dicendi. Pingere enim non est dicere hoc ita esse, sed est ostendere quodammodo clarius quale quid potuit esse. Narrare vero, quod est poetae, est hoc vel illud, quod potuit esse, iam asserere esse».