

Alina Nowicka-Jeżowa

Le Lyrisme mélodique vieux polonais et ses liens européens

Literary Studies in Poland 15, 57-79

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.

Alina Nowicka-Jeżowa

Le Lyrisme mélique vieux polonais et ses liens européens

L'Italie qui connut un épanouissement culturel aux XVI^e et XVII^e siècles joua dans la vie de l'Europe un rôle actif, primordial. La musique, la littérature, l'art nés dans la Péninsule Apennine étaient connus et admirés dans tous les milieux artistiques, aussi bien dans le monde roman que dans les pays géographiquement et linguistiquement éloignés.

L'inspiration italienne exerça son influence sur la culture française¹. En témoignage la connaissance — très répandue parmi les gens cultivés — de la langue italienne, intérêt manifesté à l'égard de la musique italienne dans les cours apparentées aux Médicis², ainsi que la réaction favorable des milieux littéraires aux oeuvres du Tasse, de G. B. Marino et des auteurs italiens de pastorales. Le rôle réel des influences italiennes en France, leur rayon d'action n'ont pas encore été étudiés systématiquement. On sait pourtant que ces influences ont agi dans un milieu élitaire, qu'elles n'ont été ni exclusives, ni carrément dominantes dans l'ensemble de la culture, qu'elles ont subsisté; en effet, elles ont été opposées à la doctrine classique. Par contre, elles ont alimenté, surtout à l'époque du Baroque, des courants artistiques communs à toute l'Europe du temps, mais non acceptés par le modèle officiel de la culture française.

¹ L'état des recherches sur l'«italianisme» français a été résumé par C. Rizza, «Etat présent des études sur les rapports franco-italiens au XVII^e s.», [dans:] *L'Italianisme en France au XVII^e s. Actes du huitième congrès Grenoble—Chambéry, 1966*, Paris 1969.

² W. Neef, *Das Chanson. Eine Monographie*, Leipzig 1972, pp. 59—68.

La littérature et l'art italiens ont trouvé un grand nombre d'enthousiastes en Allemagne. En suivant l'itinéraire traditionnel des étudiants, des fervents de la musique, de la peinture, de la poésie partaient en Italie. Parmi eux des personnages typiques: Hans Leo Hassler – musicien et poète, élève d'A. Gabrieli – ainsi que Georg Philipp Harsdörfer – adorateur de Marino et imitateur de la pastorale italienne³. De nombreux compositeurs italiens venaient en Allemagne, de même que des Néerlandais éduqués en Italie. Ces liens ont favorisé l'épanouissement de la vie musicale dans les cours allemandes⁴ en même temps qu'ils ont inspiré des traductions de la poésie lyrique de Pétrarque, de Marino et des livrets d'opéras⁵.

Les influences italiennes ont atteint l'Angleterre sur la vague de la mode mondaine qui avait cours dans l'entourage d'Elisabeth I^{re}. En témoigne la traduction du *Courtisan* par Thomas Hoby (1561), traduction qui fut reçue comme un manuel des bonnes manières de la noblesse. Fondé sur l'autorité de Balthazar Castiglione, le type de l'aristocrate courtisan suscita un intérêt pour la littérature et pour la musique italiennes. Cela s'avéra extraordinairement durable: n'en voyons pour preuve que les déclarations des puristes du XVII^e siècle que mécontentait un tel état de choses ou bien tel répertoire de chansons de dames au XVIII^e siècle⁷. Bien sûr, on ne peut ramener les liens culturels anglo-italiens à des affinités de dilettantes de boudoirs. Ces liens concernaient aussi les artistes, particulièrement les compositeurs qui, en cultivant les formes italiennes, y ont découvert leur propre expression artistique.

³ Cette oeuvre a été commentée par J. Mittenzwei, «Die Pegnitzchäfer und der höfisch-feudale Abgesang», [dans:] *Das Musikalische in der Literatur*, Halle 1962, pp. 42–54.

⁴ O. Hazay, *Entwicklung der Poesie des Gesanges und die wertvollen Lieder der Gesamtliteratur*, Leipzig 1915, p. 258.

⁵ A. Della Corte, G. Pannain, *Storia della musica*, vol. 1: *Dal Medioevo al Seicento*, Torino 1952, p. 651.

⁶ L. Forster, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge 1969, p. 50.

⁷ J. Playford a critiqué la mode italienne dans la musique anglaise dans sa préface à *Musick's Delight on the Cithren* (1666) et l'on le voit aussi dans le *Spectator* du 2 XI 1711 – cf. *The Music Lover's Miscellany*, éd. E. Blom, London 1935, pp. 392–393; C. Calcaterra, Introduction à: P. Rolli, *Liriche con un saggio su la melica italiana seconda metà del Cinquecento al Rolli e al Metastasio*, Torino 1926, p. 1.

Le rayonnement culturel de l'Italie a touché aussi les contrées orientales de l'Europe. Parmi les nombreuses manifestations de ce rayonnement⁸, nous ne citerons que le développement de la poésie pétrarquaisante à Dubrovnik, l'entente culturelle, si fertile et durable qui relia l'Italie à la Hongrie, ou encore, enfin, l'intérêt vivace — en dépit de conditions politiques défavorables — de la noblesse tchèque pour la musique et pour la littérature italiennes, intérêt qui s'exprima notamment dans des chansons d'amour populaires⁹.

Sans constituer le moins du monde la totalité des liens qui existaient entre pays d'Europe et l'Italie, les faits que nous venons de citer instruisent sur l'étendue et le caractère universel de l'action culturelle de la Péninsule Apennine. Ces faits expriment — répétons-le — une action, une influence, mais non une hégémonie intrasigeante, une dictature de l'Italie dans le domaine des arts, de la musique, de la littérature. Ils témoignent d'une communauté de vie culturelle dans l'Europe d'alors, d'un large rayonnement des courants qui composaient le visage artistique de la Renaissance et du Baroque, et de la disponibilité toujours vive de centres géographiquement éloignés pour la réception et l'assimilation de nouveaux stimulants artistiques.

Dans cet échange culturel européen, la Pologne prit, elle aussi, une part active. Cette Pologne qui, aux XVI^e—XVII^e siècles entretenait des rapports ravivés avec les pays slaves, la Hongrie, la France, les Pays-Bas, et même avec l'Espagne et l'Angleterre, noua une relation particulièrement étroite et durable avec l'Italie¹⁰. Cette relation pesa tout particulièrement sur notre culture. Elle l'enrichit de valeurs nouvelles, inspira divers domaines de la vie artistique.

⁸ I. N. Golenishtchev-Kutuzov, *Odrodzenie włoskie i literatury słowiańskie wieku XV i XVI (La Renaissance italienne et littératures slaves)*, trad. par W. R. Śliwowsky, Warszawa 1970, pp. 134—136, en donne beaucoup de preuves. Cf. aussi E. Angyal, *Świat słowiańskiego baroku (Le Monde du Baroque slave)*, trad. par J. Prokopiuk, Warszawa 1972.

⁹ En témoignent les textes rassemblés dans les recueils: *Smutni kavaleři o lásce. Z české milostné poezie 17 století*, éd. Z. Ticha, Prague 1968, pp. 15—22; *Ruže, kterouž smrti zawrěla. Výbor z české poezie barokní doby*, éd. Z. Ticha, Prague 1970.

¹⁰ Ces liens et leurs effets culturels et littéraires ont été abondamment commentés à la conférence: «Literatura staropolska a literatury europejskie» (La Littérature vieille polonaise et littératures européennes), Varsovie, 27—29 octobre 1975.

Cette relation devint le signe d'une union avec l'Europe et l'indice d'une alliance pour la création de biens spirituels universels.

En ce qui concerne l'aspect scientifique, la problématique polono-italienne a suscité depuis longtemps l'attention des historiens. Cultivée depuis près d'un siècle, cette problématique a bénéficié d'une place privilégiée dans notre comparatisme¹¹. Les travaux en ce domaine ont souvent péché, il est vrai, par leur partialité dans la perception et par la surestimation du rôle des inspirations venues du sud. Cependant, ces travaux ont eu une réelle importance pour la formation d'une synthèse historico-littéraire de la Renaissance et du Baroque. Ils ont prouvé, incontestablement, que la Pologne était un partenaire actif des pays européens. Tout en montrant la dette contractée par la Pologne envers les pays romans, ces travaux ont permis de souligner l'originalité, la particularité de la tradition nationale. Ils ont constitué une opposition scientifique favorable à la description du processus de la création, au XVII^e siècle, du sarmatisme, qui rivalisait avec le modèle de la culture cosmopolite¹². Ces travaux ont aussi apporté une riche moisson de mises au point particulières. Parmi les considérations de caractère analytique, on retiendra les études sur la poésie érotique qui présentèrent incontestablement notre poésie lyrique amoureuse comme étant formée sous l'influence directe des exemples de Pétrarque et de Marino.

La meilleure preuve de l'importance du rôle que la poésie lyrique romane joua dans le développement de notre littérature — écrivit M. Brahmer, voici cinquante ans — c'est la suite chronologique des noms des quatre principaux auteurs de l'Ancienne Pologne: Kochanowski, Szarzyński, Zimorowic, Andrzej Morsztyn. Cette

¹¹ Cf. T. Ulewicz, «Związki kulturalno-literackie Polski z Włochami w wiekach średnich i renesansie» (Les Liens culturelles et littéraires de Pologne et l'Italie en Moyen Age et Renaissance), [dans:] *Literatura staropolska w kontekście europejskim*, Wrocław 1978; J. Lewański, «Literatura włoska a literatura polska w XVII wieku» (La Littérature italienne et littérature polonaise en XVII^e s.), *ibidem*.

¹² H. Barycz, «Italo filia e italo fobia nella Polonia del Cinque- e Seicento», [dans:] *Italia, Venezia e Polonia tra Umanesimo e Rinascimento*, Wrocław 1967, p. 158, caractérise en ces termes les positions adverses à propos de la culture italienne: «oggi vediamo (italo filia e italo fobia) quasi come due simboli, due personificazioni, l'una della fioritura della civiltà polacca, l'altra del suo tracollo culturale, della sua unione ideale colle conquiste dell'Occidente più civilizzato e del suo rinchiudersi in una sfera di presunzione e di megalomania nazionale».

suite montre éloquentement que les progrès de ce développement résultent justement de l'influence romane, dès lors que celle-ci, a augmenté graduellement en chacun de ces écrivains¹³.

On a aussi souvent exprimé un tel jugement en s'en référant à l'oeuvre des écrivains polonais les plus remarquables de cette époque¹⁴ dans le domaine des chansons lyriques populaires — chants, danses, *padovani*. Leur origine italienne a été rappelée notamment par A. Brückner, B. Nadolski, J. Łoś, J. Krzyżanowski, J. Dürr-Durski, T. Ulewicz¹⁵. Il faut considérer ces hypothèses avec plus de précision.

La chanson italienne est parvenue en Pologne par beaucoup de chemins qui ont créé des liens avec la vie sociale, littéraire et musicale de l'Italie.

Bien des possibilités de pénétration de la poésie mélrique italienne sur le terrain polonais ont été occasionnées par les voyages qui étaient en recrudescence. Les jeunes Polonais voyageaient en masse, ils partaient pour les écoles de Venise, de Padoue, de Rome. Ils y acquièrent une connaissance pratique de la langue aux cours organisés par la «nation»¹⁶. Ils purent donc participer à la vie de

¹³ M. Brahmer, *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku (Pétrarquisme dans la poésie polonaise en XVI^e s.)*, Kraków 1927, p. 120.

¹⁴ Les études de E. Porębowicz, *Andrzej Morsztyn. Przedstawiciel baroku w poezji polskiej (A.M. Le Représentant du Baroque dans la poésie polonaise)*, Kraków 1893, et de Brahmer, *op. cit.*, constituent des travaux fondamentaux sur les affinités italiennes du lyrisme vieux polonais. Les nombreux besoins actuels de la recherche en ce domaine sont indiqués par T. Ulewicz. «Pisarze polscy wieku XVI w kręgu humanistycznym Padwy i Wenecji» (Les Écrivains polonais en XVI^e s. dans le cercle humaniste de Padoue et Venise), *Ruch Literacki*, 1967, no. 1, p. 11.

¹⁵ A. Brückner, «Cechy literatury szlacheckiej i miejskiej wieku XVII» (Les Traits caractéristiques de la littérature nobiliaire et bourgeoise en XVII^e s.), [dans:] *Księga pamiątkowa ku czci B. Orzechowicza*, vol. 1, Lwów 1916, p. 164; J. Łoś, «Zarys rozwoju wersyfikacji polskiej» (L'Esquisse du développement de la versification polonaise), *ibidem*, vol. 2, p. 25; B. Nadolski, «Miłosna liryka mieszczańska XVII wieku» (Lirique d'amour de bourgeoisie en XVII^e s.), *Kurier Literacko-Naukowy*, 1937, no. 17; J. Krzyżanowski, «Repertuar dawnych piosenkarzy» (Le Répertoire des anciens chansonniers), [dans:] *Paralele*, Warszawa 1961, p. 178; J. Dürr-Durski, *Daniel Naborowski*, Łódź 1966, p. 160; Ulewicz, «Pisarze polscy wieku XVI», p. 11.

¹⁶ H. Barycz, «Padwa siedemnastowieczna w życiu intelektualnym Polski» (Padoue de XVII^e s. dans la vie intellectuelle de Pologne), [dans:] *Spojrzenia w przeszłość polsko-włoską*, Wrocław 1965, pp. 365–379.

leur nouveau milieu. Les liens des étudiants polonais avec la population locale étaient, comme l'attestent les documents, assez vifs, mais parfois peu rangés et corrects¹⁷. Les «écoliers» entraient en contact avec la pègre locale, ils étaient les hôtes fréquents des tavernes, participaient à des fêtes, étaient les spectateurs passionnés des représentations théâtrales des fêtes, des mascarades, des cortèges de toutes sortes qui avaient souvent lieu dans les rues des villes italiennes¹⁸. En prenant part à ces manifestations, les Polonais faisaient connaissance avec des oeuvres populaires versifiées, des oeuvres dont la diffusion était essentiellement orale. Ces textes simples, anecdotes fugitives, satires, chansonnettes, c'était pour eux l'accès le plus facile à cette langue étrangère. Les Polonais nouvellement arrivés étaient particulièrement sensibles à ces chansons d'amour qui leur apprenaient les principes de l'*ars amandi*. Sans doute ont-ils transmis, une fois rentrés au pays, ces textes d'amour, gardés en mémoire, à leur milieu littéraire et s'en sont-ils servis dans leur propre activité littéraire¹⁹.

On peut également supposer qu'à cette «importation» de la chansonnette italienne prirent part les Italiens qui résidaient dans

¹⁷ Les spécialistes de l'histoire des voyages polonais en Italie ont attiré l'attention sur la participation des Polonais à la vie des villes italiennes, mais ils ont apprécié de diverses façons les moeurs de nos étudiants. Cf. S. Windakiewicz, *Padwa (Padoue)*, Kraków 1891, p. 3; Barycz, «Padwa siedemnastowieczna», p. 378. Un document intéressant sur cette question est constitué par le manuscrit de la Bibl. Czartoryski, réf. IV 434, dans lequel (f. 339–340) se trouvent des oeuvres qui témoignent du mode de vie assez libre des voyageurs polonais (publié par A. Sajkowski dans l'anthologie *Włoskie przygody Polaków. Wiek XVI–XVIII (Les Aventures italiennes des Polonais)*, Warszawa 1973, pp. 38–39.

¹⁸ La participation des Polonais à la vie culturelle des villes italiennes, et particulièrement leur intérêt pour le théâtre a été présenté par Barycz, «Padwa siedemnastowieczna», pp. 358–359, 378, 380–381, ainsi que par M. Brahmer, *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych (De l'histoire de italo-polonais liens culturels)*, Warszawa 1939, pp. 35–36. Ces problèmes sont également commentés par Sajkowski, *op. cit.*, pp. 45, 163–174.

¹⁹ Les «italiens» ont occupé de hautes positions dans la hiérarchie de l'administration, de l'Eglise, dans les sciences. Beaucoup d'entre eux se sont essayés à une activité d'écrivain indépendant. Cf. Barycz, «Padwa siedemnastowieczna», p. 384. J. Krzyżanowski, «Nieznane "tańce" z połowy w. XVI» (*Les Danses inconnues de la moitié de XVI^e s.*), *Pamiętnik Literacki*, 1938, pp. 30–31, a attiré l'attention sur le rôle actif des anciens étudiants de l'Université de Padoue dans l'acclimatation des chansons italiennes en Pologne.

notre pays où ils s'acclimataient facilement: des diplomates, des artistes, des artisans du livre, des acteurs ambulants²⁰.

Un rôle plus important que celui des colporteurs accidentels fut joué, dans cette transmission de l'inspiration italienne, par les écrivains «officiels» qui étaient liés à la culture italienne. Les poèmes de J. Kochanowski, de J. Smolik, de J. Szlichtyng ou de J. A. Morsztyn circulaient dans le monde de la chanson et ils façonnèrent la réception des lecteurs nobles et bourgeois. Ils étaient aussi un exemple — souvent abusif — de poésie populaire. Grâce à eux, des chansons et des danses anonymes reçurent le cachet de la mode littéraire «importée».

En dehors des contacts extra-littéraires (scientifiques, artistiques, diplomatiques) et littéraires, la voie de la poésie chantée italienne fut ouverte par les liens musicaux qui unissaient la Pologne à l'Italie. Ces liens étaient particulièrement vifs, quoiqu'ils n'aient pas monopolisé la vie musicale polonaise. La vie musicale assez exubérante de la Cracovie d'alors était ouverte aux multiples influences européennes. Cette combinaison d'influences exige un commentaire plus circonstancié. En effet, elle explique le mécanisme de la transmission de la poésie mélodique.

L'épanouissement remarquable de la musique et de l'édition musicale survient au XVI^e siècle, lorsqu'à Cracovie ont paru (en grand nombre comparativement à la production européenne dans ce domaine) des éditions musicales qui dénotaient un niveau élevé. Considérations théoriques, œuvres à destination liturgique, compositions laïques de chant, de danse²¹... Les textes en ont été consignés dans des tablatures manuscrites du XVI^e siècle. Le manuscrit de Jan de Lublin (1548) a fixé des chansons allemandes, françaises, anglaises et italiennes²². Une tablature pour luth de Cracovie, un

²⁰ Brahmer, *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych*, pp. 142–159, a découvert des traces du séjour de comédiens italiens en Pologne au XVII^e siècle. Cf. aussi A. Sajkowski, «Teatr Jana Kazimierza» (Le Théâtre de Jean Casimir), *Pamiętnik Teatralny*, 1964, c. 3.

²¹ Cf. A. Chybiński, *Stosunki muzyczne Polski z Francją w XVI stuleciu* (Les Relations musicales de Pologne et France en XVI^e s.), Poznań 1928.

²² *Tabulatura organowa Jana z Lublina*, éd. K. Wilkowska-Chomińska, Kraków 1964. Le contenu de la tablature de Jan de Lublin a été analysé par. A. Chybiński, «Tabulatura organowa Jana z Lublina», *Kwartalnik Muzyczny*, 1911, c. 1–4, pp. 9–35, 217–252, 297–336.

peu plus récente que la précédente, tablature connue traditionnellement sous le nom de tablature Strzeszkowski a consigné les compositions *Ich reu und Klag, Lever est bon, Le content est riche, Or viens, Un Gai Berger, Susanne, un jour*. Dans le manuscrit découvert par J. Gołos (manuscrit faisant partie des collections de la Bibliothèque Jagiellonne, réf. 24) on a noté 19 textes de G. Gastoldi, L. Marenzio, O di Lasso, T. Créquillon²³. Des oeuvres mélodiques laïques ont été aussi colportées sous une forme imprimée. L'inventaire de la librairie de Z. Kessner en 1602 a enregistré des compositions d'O. di Lasso, d'I. de Vento, de l'auteur de madrigaux anglais P. Philips ainsi que d'artistes allemands: C. Erbach, H. Hassler, L. Lechner, H. Praetorius²⁴.

L'infiltration de la musique étrangère dans le monde polonais n'était pas unilatérale. A l'étranger, on connaissait bien les oeuvres de Jakub Polak, de W. Długoraj, de M. Zieliński, de M. Mielczewski, mais aussi des motifs de chansons, de danses populaires qui furent exploités par d'éminents artistes néerlandais, français, allemands (à preuve: les tablatures de Löffelholz, de Besard, de J. Van den Hove). Des traces de connaissance de la musique polonaise sont également sensibles dans les pays slaves.

Au sein des influences mutuelles qui lièrent la culture musicale de la Pologne à celle de ses partenaires, les relations polono-italiennes ont pris un relief particulièrement net — nous l'avons mentionné plus haut. Ces relations se signalèrent extérieurement notamment par l'influence croissante — à dater des temps de la reine Bona — des musiciens italiens qui étaient encouragés par des honoraires élevées et même par l'espoir d'un anoblissement. Parmi ces nouveaux arrivés qui occupaient les plus hautes fonctions des chapelles de cour, citons des artistes de l'envergure de L. Marenzio, V. Gigli,

²³ Ces sources ont été commentées dans les travaux de J. Gołos. «Tematy muzyczne w polskiej poezji mieszczańskiej» (Les Thèmes musicaux dans la poésie polonaise de bourgeoisie), *Muzyka*, 1965, no. 1, p. 45; Z. Szwejkowski, «Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku» (L'Epanouissement de polyphonie en XVI^e s.), [dans:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, vol. 1: *Kultura staropolska*, Kraków 1958, pp. 88–89.

²⁴ L'activité de la librairie de Z. Kessner (mss. WAP Cracovie, réf. 226, f. 1716–1751) a été mentionnée dans *Cracovia impressorum*, éd. J. Ptaśnik, Lwów 1922, p. 105.

A. Pacelli, A. Stabile, A. Orgas et, au XVII^e siècle, un maître de chapelle des Waza qui eut la vie longue: M. Scacchi²⁵. Les oeuvres de la danse et les oeuvres vocales occupaient une place importante dans le répertoire des musiciens italiens qui officiaient pour les spectacles et les amusements de la Cour. C'étaient des courantes, paduanes, villanelles, exécutées en langue italien, mais avec le temps en polonais²⁶. L'activité des musiciens italiens en Pologne doit être reconnue comme un maillon important des liens de la chanson italienne et de la chanson polonaise.

Les observations rassemblées ici nous amènent à conclure que le climat cosmopolite de la vie musicale – dans lequel l'inspiration italienne a joué un rôle de premier plan – a favorisé, ainsi que l'intensité des liens polono-italiens dans le domaine littéraire, les voyages – la diffusion de la connaissance de la chanson italienne en Pologne. En même temps sont nées des conditions d'une action de l'inspiration italienne sur la musique polonaise et sur la poésie mélisque polonaise. Cependant, si cette première conclusion apparaît comme indiscutable, le problème de l'influence réelle de la littérature vocale italienne sur les oeuvres des auteurs polonais est complexe et prête à discussion. Observons-la dans le domaine des faits littéraires.

La possibilité d'une action de la *poesia per musica* italienne a été déterminée par l'étendue sociale de sa réception. Il est difficile de définir cette étendue avec précision. On sait que les chansons italiennes ont été exécutées à la cour royale²⁷, ce qui – étant

²⁵ Z. Szweykowski, *Kultura wokalna szesnastowiecznej Polski (La Culture vocale de Pologne en XVI^e s.)*, Kraków 1957, pp. 20, 26; Z. Lissa, J. M. Chomiński, «Muzyka polskiego odrodzenia» (La Musique de la Renaissance polonaise), [dans:] *Odrodzenie w Polsce*, vol. 5, Warszawa 1958, p. 86; H. Feicht, «Muzyka w okresie polskiego baroku» (La Musique dans Baroque polonais), [dans:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, vol. 1, pp. 160–161; K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski Władysława IV (Le Théâtre de cour de Ladislas IV)*, Kraków 1965, p. 108.

²⁶ Nous nous en référons à l'opinion des auteurs de la thèse: «Muzyka polskiego odrodzenia» (p. 83) qui ont suivi les processus mentionnés dans une perspective musicologique.

²⁷ Aussi bien les spécialistes de la musique de chant que ceux de la littérature désignent la cour royale comme le milieu naturel des influences italiennes. Cf. Lissa, Chomiński, *op. cit.*, p. 51; Brahmer, *Petrarkizm w poezji polskiej*, p. 120.

donné la connaissance répandue de l'italien et l'abondance des écrivains en ce lieu — a favorisé la pénétration des influences étrangères dans le répertoire des chansons populaires, répertoire de chants et de danses consigné dans les livres imprimés à Cracovie. Quelle était pourtant l'étendue sociale et territoriale de la pénétration de ces chansons italiennes dans les provinces? Les sources connues ne donnent pas de réponses sûres. Nous supposons que le lyrisme «importé» d'Italie était connu dans les cours des magnats²⁸ et même parmi les nobles, puisque Wespazjan Kochowski a décelé des échos de mélodies italiennes dans les chants du rossignol des montagnes de Święty Krzyż²⁹.

Des présomptions fondées sur des prémisses sociologiques trouvent une confirmation dans les textes de chansons et de danses populaires colportés sur l'immense étendue de la République, textes qui étaient aussi bien connus des cours reculées que des milieux bourgeois.

Les recueils de *padovani* vendus sur les marchés contiennent des traces nombreuses, quoique dispersées, de liens directs avec le lyrisme mélique italien. Ces parentés sont signalées notamment par des réminiscences lexicales, par la forme masculine du mot «soleil»³⁰ dans la chanson *Już się słoneczne promienie skrócily* (VII-19)³¹ et aussi par les refrains «fa, la, la» de ballet dans les textes *Miałem tę dobrą wolą zalecać się Grecie* (VII-28) et *A laeta vita po polsku* (IV-18) ainsi que l'invitation à la danse «runda-

²⁸ Cf. R. Pollak, «Z problemów kultury okresu renesansowego» (Problèmes de la culture de post-Renaissance), [dans:] *Od renesansu do baroku*, Warszawa 1969, pp. 20–21. De l'intérêt manifesté par les magnats pour la poésie *per musica* témoignent des recueils de chansons italiennes qui leur ont été dédiés. Cf. le relevé de ces sources: M. Perz, «Ze studiów w bibliotekach i archiwach włoskich (Les Etudes dans bibliothèques et archives italiennes)», *Muzyka*, 1970, no. 2, p. 100.

²⁹ W. Kochowski, «Awizy do jednej osierociałej Klelije», [dans:] *Liryka polskie w nieproznymym proznowaniu napisane*, Kraków 1674, p. 14.

³⁰ La réminiscence mentionnée du français ou de l'italien a été découverte par Krzyżanowski, «Repertuar dawnych piosenkarzy», p. 180.

³¹ C'est de cette façon que nous localisons les textes qui proviennent de K. Badecki, *Polska liryka mieszczańska. Pieśni — tańce — padwany (La Lyrique polonaise de bourgeoisie. Chansons — danses — padouanes)*, Lwów 1936: le premier chiffre (romain) désigne le numéro du recueil dans l'impression ancienne, le second (chiffres romains ou arabes) la position du texte dans l'ancienne impression.

-rynela» qui se faufile dans la *Runda abo wiwat* (XVII-XIX). On peut rattacher au répertoire italien les incipit qui servent de titres aux oeuvres polonaises: *A laeta vita po polsku* ainsi que *Quella bella* (XI-XXII) empruntés aux ballets de G. Gastoldi³². Parmi les textes remarquables qui denotent les intérêts et les sympathies italianisants d'auteurs inconnus de *padovani*, mentionnons le chant *Cóz mam czynić, pacholiczek utrapiony* (*Que dois-je faire, insupportable garçonnet?*, VI-III) qui fixe pour la première fois dans la poésie polonaise le mythe du pays de l'amour et de la belle nature:

Zawiozę cię, miła,
 Gdzieś nigdy nie była,
 W cudze strony.
 Do drzew rozmaitych,
 Owoców obfitych,
 Ulubionych.
 Gdzie oliwne drzewa swoją bujność mają,
 Gdzie cytryny, pomarańcze przypadają.
 Tam rozkoszy twoje,
 Kasiu, serce moje,
 Będziesz miała.
 Tam na kasztanowe, drzewa jałowcowe
 Poglądała.

[Je te conduis, ma douce, / où jamais tu ne fus, / en pays étrangers / aux arbres de toutes sortes, / généreux en tes fruits préférés, / aux pays des oliviers abondants, / des citronniers, des orangers... / Là, tu auras tous tes plaisirs, / Catherine, mon coeur. / Là, tu contempleras / des châtaigniers, / des genévriers.]

D'autres preuves peuvent également être fournies par les sources manuscrites, musicales et littéraires.

Les musicalia des XVI^e et XVII^e siècles n'ont pas été étudiées systématiquement à ce jour. La bibliothèque de Sigismond III et de Ladislas IV, dispersée après l'invasion suédoise ainsi que les collections bourgeoises qui cachent sûrement beaucoup de surprises attendent un dépouillement musicologique³³. Cependant les tabla-

³² Cf. Gołos, *op. cit.*, p. 45.

³³ Les études des sources musicologiques sur les chants et les danses vieilles polonaises sont très dynamiques dans ces dernières années. Des publications en ce domaine, il faut mentionner entre autres ces éditions et thèses: *Tańce polskie z Vietoris codex. Druga połowa XVII wieku* (*Danses polonaises dans V.c. 2nd moitié du XVIII^e s.*), éd. Z. J. Stęszewscy, Kraków 1960: *Tańce polskie ze zbioru Anny*

tures relativement peu nombreuses connues à ce jour contiennent des informations intéressantes sur la symbiose des chansons polonaises et italiennes. Dans la tablature de Jan de Lublin, on a noté, à côté d'œuvres de provenance italienne, des incipit de chansonnettes polonaises: *Radem temu, Dziwny sposób, Zaklulam się tarnem, Księżę Marcynie, Szewczyk idzie po ulicy, szydelka nosząc, Aleć nade mną Wenus*³⁴. Le recueil bien connu de Mikołaj Strzeszkowski a fixé les premiers mots de chansons italiennes chantées alors dans toute l'Europe: *Vorrei che tu cantassi una canzona, Donna leggiadra e bella, La bella, O s'io potessi, donna, Non dite mai ch'io habbia sorte, Dolce mio amore* et, avec ceux-ci, des fragments d'œuvres traduites qui transforment ou remplacent les textes d'origine. Au chant *O s'io potessi* correspond ici un poème *O, okrutna a niezbędna miłości, dawno narzekają*. Les chansons et les danses de la tablature Strzeszkowski sont représentatifs d'un répertoire de poèmes érotiques populaires, ils témoignent donc des parentés génétiques de la chansonnette polonaise et de la poésie mélrique italienne³⁵.

Parmi les manuscrits littéraires qui montrent les liens de la chanson italienne et de la polonaise, il faut citer les copies des recueils de la bibliothèque des Czartoryski (réf. IV 362, IV 1888). Ils contiennent divers *italica*, très différents par leur niveau artistique respectif. Parmi eux, d'habiles poèmes érotiques mélriques: *Z włoskiego. Spólnie raz miłość z śmiercią nocowali* (*De l'italien. Il arriva que l'Amour passe la nuit avec la Mort*) ainsi que *Już ja stąd odejść muszę* (*Déjà je dois quitter ce lieu*, manuscrit IV, 1888, f. 108, 225):

Szirmay-Kreczer (*Danses polonaises de collection de A. S.-K.*), éd. K. Hławiczka, Kraków 1963; *Muzyka w dawnym Krakowie* (*La Musique dans ancienne Cracovie*), éd. Z. Szwejkowski, Kraków 1964; *Muzyka staropolska* (*La Musique vieille polonaise*), éd. H. Feicht, Kraków 1966. Les spécialistes de la musique ancienne ne considèrent pas le dépouillement comme terminé et ils postulent une reprise méthodique des études sur la mélrique ancienne ainsi qu'un programme d'études systématiques dans les bibliothèques suédoises et dans les archives polonaises.

³⁴ Cf. B. Nadołski, «O nową syntezę literatury polskiej wieku XVI» (Pour la nouvelle synthèse de la littérature polonaise de XVI^e s.), [dans:] *Księga pamiątkowa ku uczczeniu czterdziestolecia pracy naukowej profesora dra Juliusza Kleinera*, Łódź 1949, p. 189; Krzyżanowski, «Nasz najdawniejszy "taniec" mieszczkański. Pieśń o szewcyku» (Nôtre la plus vieille "danse" bourgeoise), [dans:] *Paralele*, p. 190.

³⁵ Le contenu de la tablature Strzeszkowski a été commenté d'un point de vue d'historien de la littérature par Krzyżanowski, «Nieznane "tańce" z połowy w. XVI», pp. 28–33.

Już ja stąd odejść muszę,
 Lecz tu zostawiam z sercem smutną duszę.
 Nie umrę, nie, bo miłość mi zabrania,
 Zabrania dla dalszego kochania.
 Ja odchodzę wzdychając,
 Nadzieję pewną twej pociechy mając,
 Nie umrę, nie, boleść tylko czuję,
 Uczuję, bo cię z serca miłuję.
 Idąc w dalekie kraje
 Nie zapomnę cię, póki ducha staję,
 Nie umrę, nie, pomniąc na cię w kłopotcie,
 W kłopotcie, najmilszy mój żywocie.

[Djà je dois quitter ce lieu, / mais j'y laisse avec mon coeur une àme triste.
 / Je ne mourrai pas, non, car l'amour me le défend, / me le défend pour un
 prochain amour. / Je m'en vais, soupirant, / gardant au coeur l'espoir certain de
 ta consolation. / Je ne mourrai pas, non, je sens juste une souffrance, / car je
 t'aime du fond du coeur. / Allant vers les pays lointains, / je ne t'oublierai pas,
 tant que je garderai l'esprit. / Je ne mourrai pas, non, me souvenant de toi en
 grand souci, / en grand souci, ô ma plus chère.]

Parmi les sources manuscrites, une place particulière est occupée par le manuscrit *Historiae lagellonicae* (1630) des collections de la Bibliothèque Nationale (réf. III 3044), le seul brouillon de dilettante connu à ce jour qui traduise en même temps des chansons italiennes. Nous y trouvons des indications de notes, parmi lesquelles se distinguent, par sa très grande beauté artistique, la mélodie *Śmiercielne gwiazdy lubo raczej oczy* (f. 151/148r) ainsi que des textes mélisques italiens *Quello bel'amor*, *D'una gravezza alma ridente*, *Ferma el passo*, *Amor poiché non giovano* (f. 166/163r)³⁶. Plusieurs oeuvres figurant en polonais sont pourvues de remarques du traducteur: «D'italien en polonais», «Padouane traduite de l'italien en polonais»...

Les informations d'auteur ne sont d'ailleurs ni scrupuleuses ni complètes. Notre auteur ne révèle pas que des cent quatre-vingt-dix poèmes mélisques notés dans ce manuscrit, la plupart sont liés directement ou indirectement à la poésie lyrique italienne, et qu'un groupe assez important est constitué de paraphrases et de traductions de madrigaux de Marino.

³⁶ Dans la manuscrit: *Quella* [!] *bel amor*, *D'una gvaneza* [!] *alma ridente*. L'auteur a commis de nombreuses erreurs en écrivant les termes italiens. Les feuillets du manuscrit sont comptés doubles, c'est pourquoi nous localisons les textes par deux chiffres.

Des exemplaires de traductions de madrigaux de G. B. Marino se trouvent également dans un recueil qui est antérieur d'une dizaine d'années au précédent. C'est la recueil Baworowski (II, E 24). L'auteur en est Piotr Kostka de Sztemberk, dilettante amateur de littérature italienne du XVII^e siècle³⁷.

Les oeuvres mélodiques reliées génétiquement au lyrisme italien dénotent divers degrés de dépendance à l'égard des textes originaux. Les poèmes de Piotr Kostka sont des traductions assez fidèles qui rendent bien l'esprit des madrigaux de Marino quoiqu'ils ne reprennent pas la stylistique raffiné de ceux-ci. Parmi les poèmes érotiques de Mikołaj Grodziński, nous trouvons des textes traduits de l'italien ainsi que des paraphrases libres (174/171r):

Pieśdiclecko moje,	Vezzosetta e bella	Mon amour.
Otwórz serce twoje!	Pargoletta mia,	Ouvre ton coeur.
Czyli mię miłujesz,	Come sei m'bella	M'aimes-tu
Czy ze mną żartujesz?	Se tu fosse pia;	ou te ris-tu de moi?
	In dolor anima mia!	

Kostka comme Grodziński se sont servis d'intermédiaires latins, ce qui montre les difficultés de leurs travaux de traduction. Ayant à leur disposition des possibilités limitées, ces auteurs n'ont pas créé d'oeuvres de valeur artistique exceptionnelle. Leur méthode conséquente et le but bien précis de leurs travaux littéraires les situent cependant parmi les traducteurs méritants, précurseurs de la traduction de la littérature de Marino. Les liens qui existent entre les oeuvres de ces poètes et la poésie italienne ont un caractère de filiation et devraient être décrits dans la catégorie des dépendances intertextuelles.

La dette d'autres auteurs polonais à l'égard de la poésie vocale romane est plus difficile à définir. Les oeuvres consignées dans les répertoires musicaux sont vraisemblablement, comme le suppose une spécialiste du recueil Strzeszkowski, «des textes de substitution, qui ont un autre contenu que celui des textes italiens primordiales qui ont été consignés dans la tablature avec

³⁷ Les poèmes de Piotr Kostka sont mentionnés par J. Lewański, *Polskie przekłady Jana Baptysty Marina (Traductions polonaises de J. B. M.)*, Wrocław 1974, pp. 35–57.

un son altété, tout comme c'est arrivé pour d'autres textes étrangers»³⁸.

Les liens qui unissent le lyrisme mélrique italien et les *padovani* anonymes de la fin du XVI^e et du XVII^e siècles ont un caractère particulier. Ces dernières sont beaucoup plus autochtones que les poèmes de Kostka et de Grodziński. Des réminiscences italiennes extérieures, perceptibles à l'oeil nu (réminiscences que nous avons citées plus haut), trahissent, il est vrai, un lien direct de ces oeuvres avec la poésie lyrique romane; elles ne prouvent pas, néanmoins, de filiation intertextuelle bien définie. Le caractère insaisissable de ce type d'emprunts s'explique par le caractère non officiel de ces chansons, danses, *padovani* qui se sont développées en marge de la vie littéraire.

Cependant, il est un trait de ressemblance effective, générale, entre le lyrisme populaire mélrique polonais et l'italien: ce sont des traits communs, des tendances analogues dans les changements survenus au sein des conventions thématique-stylistiques. Ceci mérite une déclaration particulière.

La langue poétique du lyrisme italien *per musica* imitait les exemples littéraires du jour, et particulièrement donc ceux qui avaient un pouvoir absolu depuis les années soixante du XVI^e siècle: le modèle pétrarquisant, cultivé à l'école de Bembo³⁹. Au sein de la littérature de deuxième ordre, le pétrarquisme a perdu aussi bien les traits de l'idéalisme sublimé du *Canzoniere* que ceux de l'aristocratie de la poésie esthétisante de Bembo: il a été dévalué et banalisé en une usage générale. Avec le temps, et surtout dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, le canon poétique traditionnel s'est mêlé le plus souvent aux inspirations antiques et aux contenus hédonistes qui en étaient proches. Par suite de quoi sont apparus des poèmes érotiques étrangers à l'esprit du pétrarquisme classique, des poèmes au style affecté et banal dénommé *petrarchismo corruto*. A côté de cela, les oeuvres qui polémiquaient avec

³⁸ M. Szczepańska, «Nieznaną krakowską tabulaturą...» (Inconnue tablature de Cracovie), [dans:] *Księga pamiątkowa ku czci prof. A. Chybińskiego*, Kraków 1950, p. 200.

³⁹ Pour le processus des changements au sein de la poésie pétrarquisante en Italie, nous en référons à M. Aurigemma, *Lirica, poemi, e trattati civili del Cinquecento*, Roma-Bari 1973, pp. 57-60.

le modèle pétrarquaisant-bemboisant ont joui d'une certaine popularité⁴⁰.

A la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e, le lyrisme érotique populaire était soumis aux influences de l'école poétique méridionale qui était différente par sa thématique, son style, son tempérament. Le principal représentant de cette école — mais non le premier — fut G. B. Marino, reconnu comme le codificateur du nouveau goût littéraire. La dictature poétique qu'exerça le maître napolitain a clôturé l'époque de l'érotisme «platonisant», mais elle n'a pas complètement aboli la tradition post pétrarquaisante qui était cultivée par les poètes archaïsants et qui, en vertu de la loi d'inertie, ne s'éteignait pas dans la production des poètes dilettantes.

La vie littéraire de la chanson vieille polonaise, qui tient dans un laps de temps assez court, se forma, en bien des aspects comme son homologue italien. Son début littéraire réel fut lancé par le lyrisme de J. Kochanowski qui a formulé la grammaire poétique de la poésie érotique polonaise pétrarquaisante⁴¹. Les exemples de ce lyrisme amoureux de Czarnolas qui enfonce sa source dans la poésie italienne, les générations suivantes en ont usé et abusé. Les auteurs de *padovani* du XVI^e et du XVII^e siècles les ont imités, médiocrement le plus souvent. Ils en ont imité les formules courantes, mais hors de leurs contextes philosophico-psychologiques, sans leur expression lyrique. Ils n'ont même pas senti la richesse intellectuelle et artistique de la tradition poétique pétrarquaisante, réduisant celle-ci à une pose, au compliment courtois. «Hélas, la Muse polonaise s'éduque trop brièvement auprès de la Muse de Pétrarque — a écrit Roman Pollak — pour affiner de cette façon sa sensibilité artistique, pour perfectionner son expression; c'est qu'elle est trop portée sur la nouveauté elle reçoit en bloc ces innovations italiennes»⁴².

⁴⁰ Les changements complexes de la poésie italienne après la crise du pétrarquisme sont commentés par H. Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main 1964, pp. 571–583; Forster, *op. cit.*, p. 119; R. Pollak, «Uwagi o seicentyzmie» (Remarques sur le seicentisme), *Przegląd Współczesny*, 1925, no. 43, p. 197.

⁴¹ La dépendance de la chanson populaire du XVII^e s. à l'égard de la poésie de J. Kochanowski a été commentée par J. Kotarska, *Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce (Poétique de la populaire lyrique d'amour de XVII^e s. en Pologne)*, Gdańsk 1970, pp. 36–95.

⁴² Pollak. «Uwagi o seicentyzmie», p. 203.

Dans leur recherche d'effets nouveaux, les auteurs anonymes de chansons d'amour s'efforçaient d'accorder les acquis poétiques reçus par héritage avec la poétique du style nouveau, affecté et rhétorique. Ils ont donc introduit dans leurs poèmes des exclamations pathétiques, des lamentations éplorées, ils ont forcé la pantomime des larmes et des pâmoisons amoureuses. Ces démarches n'ont pas favorisé le moins du monde l'approfondissement de l'expression lyrique, mais elles ont rempli des fonctions d'ornements oratoires. Souvent d'ailleurs, les descriptions des souffrances de l'amant et les apostrophes sublimes à la dame voilent des allusions aux moeurs amoureuses véritables, ce qui conférait du piquant à ces chansons. Toutes ces innovations caractérisaient le processus de la récession et de la décomposition du pétrarquisme polonais.

La convention pétrarquisante maniérée a provoqué une réaction littéraire polémique. Les oeuvres qui exprimaient cette convention tout comme la littérature antipétrarquisante en Italie — ont opposé à l'idéalisme de la poésie érotique traditionnelle un naturalisme, une sensibilité brutale. La vision de l'amante angélique y a été remplacée par des portraits de femmes de la plèbe, de jeunes filles vénales et infidèles, et des descriptions vulgaires dans leur laideur ont expulsé l'esthétique du beau harmonieux⁴³.

La vague de l'antipétrarquisme dans la poésie italienne a préparé le terrain du marinisme. Dans l'atmosphère de la vie littéraire polonaise, ce courant n'avait guère de chance de se développer pleinement⁴⁴. En distinguant ici une époque mariniste du lyrisme amoureux, nous désignons essentiellement les oeuvres mélriques d'artistes officiels comme J. A. Morsztyn, ainsi que les expériences poétiques de P. Kostka et de M. Grodziński. Les textes populaires d'auteurs anonymes qui se tenaient un peu en retrait de l'«avant-garde» littéraire ne furent pas autant soumis à l'invasion du nouveau style quoiqu'on puisse y déceler beaucoup d'éléments de celui-ci.

⁴³ Un commentaire plus particulier de la poésie polonaise antipétrarquisante se trouve contenu dans J. Kotarska, «Antypetrarkizm w poezji staropolskiej» (Antipétrarquisme dans la poésie vieille polonaise), [dans:] *Literatura staropolska i jej związki europejskie*.

⁴⁴ Pollak, «Uwagi o seicentyzmie», pp. 202–204, explique le peu de développement du marinisme en Pologne par la différence de situation historique et de tempérament de notre poésie. Les causes sociales et littéraires des résistances qu'a rencontrées en Pologne l'invasion du marinisme sont également prises en considération par Lewański, *Polskie przekłady Jana Baptisty Marina*, p. 172.

Ici sont apparus des motifs érotiques typiques de la poésie marinière, tels le sommeil de la femme observé par l'amant, les caresses prodiguées à un animal familier, la blessure d'une main, d'une bouche de jeune fille, les jeux frivoles de Cupidon⁴⁵. Ces motifs sont apparus dans une mouture poétique modeste qui ne se peut comparer à la stylistique raffinée des poètes napolitains; ils imitaient cependant certains traits de la manière en vogue. Parmi ces traits, les plus caractéristiques sont ces éléments de surprise conceptuelle, ces métaphores ornementales et compliquées, l'abondance des synonymes ainsi que les constructions typiques du marinisme⁴⁶.

Les changements survenus dans le lyrisme mélodique polonais — changements que nous venons d'évoquer de façon brève et simplifiée — étaient en réalité plus complexes. Ils étaient marqués par la tradition du Moyen Âge, par les inspirations antiques ainsi que par les influences de la chanson populaire. Les conventions décrites ici dans une perspective diachronique se sont maintes fois rencontrées non seulement dans des oeuvres d'une seule et même époque, mais aussi à l'intérieur de ces textes eux-mêmes. L'examen de tous ces facteurs qui distinguaient chansons, danses, *padovani* ne nie cependant à conclure que le développement des lyrismes mélodiques polonais et italiens se fit par des voies communes.

Comment faut-il interpréter l'énoncé comparatiste de ces observations? A la lumière de la conception méthodologique d'H. Markiewicz, ces observations peuvent témoigner de filiations ou de parallélismes qui uniraient ces deux aires littéraires. Les études génétiques, traditionnellement privilégiées dans le comparatisme polono-italien se heurtent ici cependant — nous l'avons déjà dit — à des difficultés. Elles mènent à des mises au point particulières

⁴⁵ La chanson *Śliczna Dyjanna w pięknym mieszkaniu* (XIII, 16) bâtie sur le motif du jeu avec l'oiseau s'associe au madrigal de G. B. Marino *Ucelletto fugito di mano alla sua ninfa* (Rime II, XXXIX) et les *padovani* bâties sur d'autres motifs peuvent être comparées aux chansons italiennes: *In bianco letto all'apparir del giorno* (A. Einstein, *The Italian Madrigal*, vol. 1, Princeton, New Jersey, 1949, p. 456), *Se per lieve ferita* (G. Di Venosa, *Sämtliche Madrigale für fünf Stimmen*, vol. 2, hrsg. W. Weismann, Hamburg 1962, p. 3), *Amor per suo diletto* (L. Torchi, *L'arte musicale in Italia dal s. XIV al XVIII*, vol. 1, Bari 1968, pp. 305–312).

⁴⁶ Ces formes ont fait l'objet d'un commentaire de Friedrich, *op. cit.*, pp. 545–567, 636–647.

et dispersées, qui ne conduisent pas à la reconstruction d'un tableau complet. Beaucoup plus appropriée à ces textes mélriques anonymes est la méthode de recherche de parallélismes interlittéraires. Cette méthode ne conteste pas l'existence de liens directs, mais elle les évite, en constatant des ressemblances générales et des différences dans le matériau analysé⁴⁷. Elle révèle de plus larges horizons cognitifs. En effet, si, à travers le prisme des liens que Paris, Londres, Leipzig ou Prague nouèrent avec l'Italie, on peut distinguer une communauté européenne de vie culturelle, dans la perspective des analogies lyriques italo-polonaises, il apparaît une «europanéité» au sein des chants, des danses, des *padovani* vieilles polonaises.

En saisissant ainsi les relations polono-italiennes en catégories de filiation (dans les traductions et aux paraphrases) et de convergences (dans la littérature mélrique anonyme), nous interprétons ces parentés perçues comme un symptôme d'appartenance de notre lyrisme mélrique au monde culturel européen. Cet aspect de l'existence littéraire de notre mélrique a été évité en général dans les études européennes qui n'ont pas bien perçu la présence de la chanson d'amour dans le domaine slave.

Un signe direct des liens qui rattachent le lyrisme mélrique vieux polonais aux formes des chants qui se développaient alors en Europe de l'ouest, ce sont les définitions en termes de genres qui les accompagnent. La plupart des termes attestés dans les titres de nos chansons, ce sont des appellations étrangères⁴⁸: sara-bande (*Choć powiadają, żeś ty jest pani*, XI, 1), courante (*Spokojna wojna ubogiej miłości*, XI, XV) ronde (*Z wesolej ochoty dla przyjaciela*, XII, XIX), sérénade (*Już słońce padło, już horyzont ciemny*⁴⁹), lamentation (*Panny lament*, mss Czart. III 2783, 54⁵⁰),

⁴⁷ H. Markiewicz, «Zakres i podział literaturoznawstwa porównawczego» (Le Sphère et division de comparatistique), *Ruch Literacki*, 1969, c. 2, p. 61.

⁴⁸ Nous faisons abstraction ici des termes qui apparaissent le plus souvent: chanson, danse, *padovani* qui se rapportaient de façon générale (et de façon interchangeable) à tout le répertoire mélrique populaire sans désigner pourtant les variantes de genres qui s'y distinguent.

⁴⁹ J. A. Morsztyn, *Utwory zebrane (Oeuvres choisies)*, éd. L. Kukulski, Warszawa 1971, p. 182. Le texte d'une autre sérénade de Morsztyn (*Dobranoc, dziewczę moje*) figure à la p. 273.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 336. Ce texte est consigné en diverses traditions manuscrites

padovani (*Moją notą paduana z włoskiego: Nie bądź twarda jak skała*, mss. Grodziński 184/181v), *ritorta villanesca* appelée aussi *willanka* (*Pomnisz, Amarillado, gdyśwa z sobą w chłodzie*⁵¹), ainsi que *W ucho mi septała*, mss Grodziński 12/12v), madrigal (*Brwiczki przyprawne, przyjemna sztuka*⁵²).

La plupart des termes cités sont des appellations étrangères, principalement italiennes et n'ont pas de correspondants dans le pauvre fonds des appellations polonaises des genres, qui n'étaient guère spécialisées. Leur carrière atteste sans aucun doute une ample connaissance des formes de la poésie lyrique mélique romane, ainsi que le fait qu'on tenta bien de greffer ces formes en terrain polonais; c'est donc un argument supplémentaire à l'appui du bien fondé de la confrontation des genres mélodiques polonais et italien.

Parmi les termes attestés dans les sources polonaises du XVII^e siècle, on accordera une attention particulière au madrigal et à la «villanesca» (*canzona alla villanella*), appelée aussi en polonais *willanka*. Ces formes revêtent une importance exceptionnelle par leur longévité, par l'extension européenne de leur production ainsi que par leur haut rang artistique. Au XVI^e siècle, ces genres ont dominé à un tel point le domaine de la poésie érotique mélique italienne qu'en perdant leurs déterminants extrêmes en ce qui concerne le genre, ils se sont assimilés aux principaux courants de cette littérature. Le madrigal, en accompagnant la vie de cour, a accepté les canons de l'amour courtois, et, en même temps, les formes conventionalisées de son expression littéraire. La villanelle, née de la poésie burlesque, a exprimé une opposition aux formules qui déformaient l'image de la vie et elle a amassé des nouveautés poétiques qui battaient en brèche les schémas traditionnels⁵³. Un

du XVII^e s., entre autres dans le manuscrit de la Bibl. Czart., réf. IV, 1888, 332/172v.

⁵¹ Ce texte, en diverses rédactions, se trouve dans le *Summariusz* de H. Morsztyn (no. 205), dans le *Wiryardz* de J. T. Trembecki (I, 171), dans le recueil *Z wesolej ochoty* (VII, 35) ainsi que dans le manuscrit de la Bibl. Czart. (réf. IV, 1888, 186/193v). La paternité de cette oeuvre prête à discussion; on l'attribue à H. Morsztyn ou à J. Szlichtyng.

⁵² Kochowski, *op. cit.*, livre III, no. X, p. 145.

⁵³ Nous attirons l'attention sur l'opposition fondamentale madrigal-villanelle. En fait, les rapports de réciprocité de ces deux genres étaient plus compliqués: les madrigaux étaient parents de la légère canzonetta, tandis que la villanelle suivait la manière du lyrisme de cour.

proessus de polarisation semblable des modèles littéraires et mondains dans les chansons d'amour s'est accompli dans le lyrisme vieux polonais. A côté de poèmes correspondant aux représentations en vogue de l'amour courtois sont nées des œuvres qui créaient un modèle de comportement inverse, «populaire».

L'analyse qui compare ces deux domaines — la chanson polonaise et la chanson italienne — révèle de nombreuses analogies réelles dans la versification, dans la construction de l'énoncé, dans la situation lyrique ainsi que dans la création des héros et du monde représenté. Des convergences réelles se dessinent en outre dans la conception idéologique et esthétique qui influe sur l'oeuvre, dans l'intonation émotionnelle elle-même. L'expressivité des liens qui unissent textes polonais et italiens dénotent une affinité proche de la topique et de nombreuses parentés dans la technique poétique, parentés qui s'extériorisent par exemple dans la méthode de stylisation de la villanelle⁵⁴. Toutes ces convergences permettent de parler de constitution, sur le terrain du lyrisme mélique polonais, de la convention du madrigal et de la villanelle.

Les ressemblances qui relient les œuvres polonaises aux madrigaux et villanelles européennes ne doivent cependant pas voiler les différences qui se dessinent et dans les déterminants extérieurs, extralittéraires des genres, et dans leur régularité interne.

La différence la plus sensible est désignée par le statut social et littéraire différent du madrigal en Italie et en Pologne. Là-bas, la poésie du madrigal était le fait des plus éminents compositeurs et écrivains. Chez nous, on colportait les textes de ces chansons, le plus souvent dans des éditions de deuxième ordre, frappées par la censure et exclues de la poésie officielle. En Italie, les madrigaux étaient forts d'une tradition de trois siècles; en Pologne, ils étaient une création relativement jeune. Dans le domaine roman (italien et français) les poèmes érotiques tournés en madrigaux étaient caractérisés par la marque élitiste de la culture de cour; dans les conditions de la vie mondaine et littéraire de la Vieille

⁵⁴ Un commentaire beaucoup plus particulier de la poétique du madrigal vieux polonais et du chant villageois se trouve contenu, en compagnie d'une plus ample bibliographie du sujet, dans mes travaux *Madrygaly staropolskie (Madrigaux vieux polonais)*, Wrocław 1978; *Wilanki staropolskie (Villanelles vieilles polonaises)* (en cours d'impression). Cet article se fonde sur des passages de ces travaux.

Pologne, ils étaient soumis par contre à une popularisation, une démocratisation. Tandis que la convention du madrigal italien était enclose en des formules raffinées et artificielles, et que la poétique du madrigal érotique français était figée en un conceptualisme abstrait et dans l'étiquette courtoise, les chansons vieilles polonaises, elles, se développaient plus librement et plus spontanément. Plus souvent que dans les poèmes érotiques français, on y trouve le reflet des charmes de l'amour, de la vie en couleurs réelles; le sentiment de simplicité et de sincérité s'y exprime plus souvent. L'autonomie du madrigal polonais s'est aussi manifestée dans les transformations auxquelles a été soumis le monologue lyrique. Ces transformations désignent, dans des conséquences extrêmes, une destructuration du genre; elles ont visé, en effet, les principes fondamentaux de l'artificialité et du ton élevé.

Du même, les chansons villageoises vieilles polonaises, en s'unissant au courant de la villanelle européenne, n'ont pas perdu leur caractère polonais. Tout en se conformant aux exigences du genre, les schémas situationnels, la construction des héros secondaires s'y sont réalisés par des contenus puisés à la vie villageoise réelle. Ces relations ont souvent brisé l'image schématique d'un monde créé dans les dimensions d'une farce villageoise, en révélant, sous les apparences de la bouffonnerie, la vérité dépourvue des illusions, de la mystification de la littérature officielle, une vérité qui suggérait des significations sociales, idéologiques plus profondes. Avec la thématique villageoise sont apparus dans les villanelles vieilles polonaises des réminiscences de la chanson populaire. Les traces de celle-ci ont été fixées en une métrique, en une forme linguistique et en des formules poétiques de stylisation villageoises⁵⁵.

Cependant, la preuve la plus convaincante de l'autonomie littéraire des poèmes érotiques — madrigaux ou villanelles — de la Vieille Pologne, c'est leur indépendance, leur dynamique de développement. A côté des traductions et des paraphrases de l'italien qu'entreprirent des artistes baroques italianisants, le courant principal de l'histoire de ces formes a montré des oeuvres indéniablement originales, incluses dans le rythme du développement de la culture polonaise.

⁵⁵ Cf. C. Hernas, *W kalinowym lesie*, vol. 1, Warszawa 1965, pp. 137—141; Kotarska, *Poetyka popularnej liryki miłosnej*, pp. 52, 154—155, 178.

Ces oeuvres puisaient dans l'héritage de la poésie polonaise du Moyen Age et de la Renaissance et elles absorbaient les stimulants de la vie littéraire de leur époque. Les madrigaux qui étaient florissants au XVII^e siècle partageaient donc les inclinations caractéristiques de l'esthétique et de la rhétorique sarmate et, en même temps, ils perpétuaient des traits typiques des moeurs et de la mentalité nobiliaire. Les chansons villageoises qui leur étaient contemporaines exprimaient, elles, des tendances accordées au programme sarmate d'autonomie littéraire ainsi que des liens avec la vie réelle.

Né tumultueusement dans le Baroque, exceptionnellement vivant, le domaine de la chanson populaire est un matériau de recherche intéressant pour l'historien de la culture. Ces textes «non sarclés» appartiennent au paysage des «champs sauvages» des silves⁵⁶ et, tout comme toute la production littéraire périphérique du XVII^e siècle, ils constituent une source de la connaissance des gens et des moeurs de ce siècle. D'un point de vue littéraire également, ils présentent une valeur documentaire. En eux confluent l'héritage de la poésie européenne et celui de la tradition nationale; ils permettent donc d'observer le processus d'adaptation d'une convention littéraire étrangère sur le terrain polonais ainsi que les modalités de son «absorption» par les rimeurs autochtones. Ils expriment sans pédanterie savante diverses conceptions de l'art poétique qui traversèrent les artistes du XVII^e siècle en même temps qu'ils nous mènent dans la problématique complexe du Baroque polonais. Ils éclairent les liens qui rattachent la littérature officielle au folklore et ils perpétuent la préhistoire de la chanson polonaise. Ils sont pourtant, avant tout, un témoignage de la formation — dans le domaine mélisme — d'une littérature connue, répandue, d'une littérature qui intègre la société, qui est accessible au grand nombre en même temps que culturelle, d'une littérature qui fut, dans une grande mesure, l'oeuvre d'un mouvement de masse des rimeurs du XVII^e siècle.

Trad. par *Elisabeth Destrée-Van Wilder*

⁵⁶ Nous avons utilisé la définition de Pollak. «Z problemów kultury okresu poreniesansowego», p. 9. Les chansons et les danses consignées dans les silves sont un élément indigène très caractéristique de ce paysage.