

JULIAN KRZYŻANOWSKI

Warszawa

L'ALLÉGORIE DANS LES COURANTS ROMANTIQUES

LES MALENTENDUS

L'étude de la littérature remonte loin dans le passé, et Aristote peut être considéré comme son père. Néanmoins, elle s'est développée dans des conditions si particulières que, maintenant encore, un juste discernement dans son ensemble n'est pas aisé. Il en résulte qu'elle est pleine de toutes sortes de malentendus, aussi bien de confusions moindres que de grandes contradictions. Un exemple caractéristique peut en être fourni par la stylistique — discipline traitant un des éléments de ce qu'on appelle la forme de l'oeuvre littéraire.

Sans analyser le problème fort compliqué de la nature et des rapports réciproques entre ces deux notions élémentaires: le contenu et la forme, je me limiterai à une sorte de *consensus-omnium*, c'est-à-dire que le contenu et la forme de l'oeuvre littéraire sont indivisiblement liés, et que dans la pratique, toutefois, nous pouvons, et parfois nous sommes obligés, de séparer dans l'étude de l'oeuvre et de traiter à part son côté stylistique; mais cela seulement pour lui donner une juste place dans l'analyse définitive de l'oeuvre, sans quoi cette analyse serait incomplète et par conséquent ne réaliserait pas les conditions d'une analyse scientifique. C'est ce que nous dit la théorie. Et la pratique? En général, l'analyse d'une oeuvre littéraire se réduit en pratique à des recherches sur son sujet, menées par des historiens de littérature. La pratique nous dit encore qu'il existait et qu'il existe des centaines d'éminents historiens de littérature qui ne se sont jamais intéressés aux problèmes de stylistique, à tel point, qu'ils passaient indifférents devant l'art des oeuvres étudiées, quoique cet art exigeait des recherches stylistiques, ou tout simplement, ne l'apercevaient pas. La pratique nous dit enfin qu'aux problèmes de stylistique se sont intéressés de plus en plus les linguistes, donc des savants s'occupant par profession de la langue qui est, il est vrai, la matière des oeuvres littéraires, mais dont la connaissance ne peut remplacer une connaissance scientifique de ces oeuvres. Par contre, cette connaissance s'occupe entre autres des problèmes fort embrouillés de tous les changements, grâce auxquels le langage parlé se transforme en langue

artistique (poétique), et qui dépendent d'une multitude de facteurs non linguistiques et qui décident du caractère de l'oeuvre littéraire.

Il en résulte que le postulat théorique d'études réciproques de relations étroites entre le contenu et la forme, constituant l'unité de l'oeuvre littéraire, se montre en pratique irréalisable sinon jusqu'à présent irréalisé. Les études historiques et littéraires dépourvues de remarques stylistiques sont unilatérales, estropiées, insuffisantes; par contre, les études stylistiques, détachées des phénomènes littéraires concrets, conduisent à la formation de définitions abstraites, suspendues dans un vide non historique et ne servent à personne. Ainsi du moins, ces rapports se présentent chez nous, et rares sont les pays où la situation est différente.

C'est à ces tristes réflexions que m'a conduit mon étude sur l'allégorie — phénomène stylistique, insignifiant en apparence, qui après une étude plus précise acquiert une grande importance, puisqu'il caractérise le style des époques entières et, ce qui est plus important encore, qu'il en décide. Comme nous le verrons, ce phénomène n'a pas échappé aux historiens de littérature, mais on chercherait en vain son explication dans des manuels de stylistique.

II. L'ALLÉGORIE, SON SENS ET SON CARACTÈRE

Si les manuels de stylistique mentionnent l'allégorie, ils la traitent comme une forme de personnification, comme un trope, comme une image verbale. Mais il est vrai que la définition de cette forme n'est pas facile. Citons un distique d'Adam Mickiewicz de *Pan Tadeusz* (*Messire Thadée*, IV 557—558):

L'homme, par bonheur, ne s'égare point en ces parages,
Car Fatigue, Effroi et Mort lui barrent le passage¹.

Ici, la personnification de l'effort, de la peur et du danger ne présente pas de difficulté. Il en est autrement avec une autre personnification dans le même poème. (I 900—905):

La gloire de tant d'exploits,
Grosse de noms de guerriers, marchait avec éclat
Du Nil au Nord, aux bords du Niemen, et vite
Ricochait, comme aux rocs, aux troupes moscovites,
Qui de murs d'airain défendaient la Lithuanie
Contre ces bruits, comme la peste, hantant la Russie².

Ici la représentation de la gloire est aussi une personnification, mais tellement développée par des allusions à l'histoire des guerres napoléoniennes, qu'elle met

¹ Szczęściem człowiek nie zbłądzi do tego ostępu,
Bo Trud i Trwoga, i Śmierć bronią mu przystępu.

² Sława czynów tyłu,
Brzemienna imionami rycerzy, od Nilu
Szła hucząc ku północy, aż u Niemna brzegów
Odbiła się, jak od skał, od Moskwy szeregów,
Które bronily Litwę murami żelaza
Przed wieścią, dla Rosyi straszną jak zaraza.

le lecteur dans une situation difficile, si celui-ci ne possède pas une connaissance suffisante des événements historiques. Par opposition à la précédente, cette image verbale nous semble être quelque chose de très complexe, quelque chose de plus qu'un simple trope.

La strophe de Juliusz Słowacki dans *Beniowski* (V 8—16) avec la description d'une nuit dans la steppe se présente encore autrement:

Assis sur les tombes, les harpistes sombres
 Jouent des chants sur les temps anciens.
 Les élégies s'en vont par les champs lointains,
 Tombent tristes dans le bruit des forêts de chênes,
 Et de là, à nouveau, comme des harpes éoliennes
 Mêlées au bruissement tapageur du feuillage
 Vont dans la steppe, et l'infortune humaine
 Vole avec les souffles des vents empleurés
 Comme par des lèvres non humaines chantée³.

Il serait utile d'analyser de près cette description. Nous verrions alors qu'elle ne peut être réduite à une simple personnification et que c'est un accord fort ingénieux de plusieurs personnifications, images verbales formant un tableau poétique qui, dérivant d'une représentation de phénomènes concrets, les transporte dans un autre domaine, dans un monde abstrait, inaccessible à une connaissance sensuelle directe — dans le domaine de l'allégorie. C'est un cas étrange. Il nous montre clairement comment se forme l'allégorie. Car d'habitude l'art du mot, la poésie, et ses soeurs, les arts plastiques toujours, se servent d'une allégorie toute prête, pourvue d'un signe ou d'un emblème permettant de la déchiffrer, de deviner son sens. En général, les phénomènes abstraits, entre autres ceux qui appartiennent au domaine de la psychologie ou de la sociologie, c'est-à-dire ce qui, depuis des milliers d'années, était l'essence de la pensée philosophique, d'abord religieuse puis laïque, descendu du pays de l'imagination dans le monde des idées sur l'homme et ses actions, donc personnifié, mais d'une façon spécifique faisant appel à une connaissance exacte de la vie humaine — donne le tableau appelé allégorie. Puisque, même une connaissance très exacte de la vie humaine ne peut toujours prévenir une opinion fausse sur le rapport entre l'abstrait et le terme concret, choisi pour lui, pour assurer à ce terme un sens unique, l'allégorie lui ajoute un signe spécial, un emblème ou un symbole dans le sens le plus direct de ce mot, accentuant sa nouvelle signification.

3

Tam na kurhanach posępne lirniki
 Siedzą i grają dumy dawnych czasów.
 Dumy wychodzą na rozległe pola,
 Wpadają smutne w szum dębowych lasów;
 I stamtąd znowu, jak harfy Eola,
 Zmieszane z szumem liścianych hałasów
 Wychodzą na step, a ludzka niedola
 Leci, wichrami płaczącymi wiana,
 Jakby nie ludzi ustami śpiewana.

Dans une oeuvre plastique, un dessin, un tableau ou une sculpture, toute cette opération est très simple: trois figures de femmes, même identiques, mais l'une avec un coeur, l'autre avec une croix, la troisième avec une ancre, seront les allégories de trois vertus évangéliques à condition que nous connaissions la clef conventionnelle que l'on peut remplacer par une circonstance correspondante, en plaçant ces trois figures sur le portail d'une église. Ces mêmes figures, avec les emblèmes d'un navire, d'une locomotive et d'un avion, placées sur le mur d'un bureau de voyage, seront une réclame de la navigation, d'un voyage par train ou par avion. En un mot, la représentation d'une figure humaine avec un emblème déterminé „dit autre chose” que cette figure même, et c'est de là que vient le mot — allégorie, *ἀλληγορεῖν* — signifie en grec: dire autre chose, dire autrement.

Par conséquent, l'allégorie, par opposition à la personnification, au trope simple, et ayant en général une signification unique, est plus proche de la métonymie, du trope ayant une signification multiple ou au moins double. C'est pourquoi sa double signification, éliminée, car expliquée à l'aide d'un emblème, fait que ce produit linguistique, étant plus compliqué, appartient à une autre catégorie; ce n'est pas un trope, une image verbale, mais un tableau poétique, un phénomène littéraire des plus simples. Qu'il en est ainsi, il n'est pas difficile de le prouver. On ajoutait l'adjectif „allégorique” à deux autres genres littéraires: à la fable animale et au proverbe. Déjà les fables d'Esopé se terminaient par la formule: *ὁ λόγος δῆλοι* (la fable veut dire), expliquant que la signification littérale voile une autre signification „figurée”, que par exemple la fable du renard et du loup parle de la ruse et de la violence. De même se présente la question du proverbe qui donne un principe abstrait sous la forme d'un fait concret.

On a commencé à se rendre compte de ce caractère littéraire de l'allégorie vers 1890, lorsqu'un nouveau courant apparut dans la littérature, disant que la nouveauté fondamentale qu'il introduit est le symbole, et essayant d'expliquer le plus exactement possible en quoi consiste cette nouveauté. Dans les discussions à ce sujet, on se retranchait de la tradition et de l'allégorie⁴. Le symbole — disait-on — n'a rien de commun avec l'allégorie, puisqu'il est un moyen d'expression vivant, à signification multiple, éveillant une multitude d'associations, tandis que l'allégorie est morte, qu'elle a une signification unique et qu'elle est incapable d'animer l'imagination, par conséquent sèche, comme un morceau de bois ou de carton. Nous reviendrons à ce problème plus tard. Mais ici déjà il faut dire que lorsque les discussions passionnées s'apaisèrent, un chercheur subtil n'a pas hésité à démontrer que ces discussions étaient vaines, car il a reconnu le symbole comme un genre d'allégorie nouvelle, plus ingénieuse et plus souple⁵.

⁴ Z. Przesmycki dans la préface des *Dziela wybrane* (*Oeuvres choisies*) de M. Maeterlinck, Warszawa 1891. J. Matuszewski a repris ces problèmes dans son livre: *Slowacki i nowa sztuka* (*Slowacki et l'art nouveau*), Warszawa 1904, p. 290 et les suivantes.

⁵ A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris 1938, p. 20.

En acceptant cette position, il faudra dire pourtant que, dans cette dispute, on soulignait à tort la différence de qualité et de valeur, mais, à raison, on voyait la différence de qualité et de technique, quoiqu'on ne sût pas montrer en quoi elle consistait. Aujourd'hui nous le voyons clairement. Les symbolistes ont renouvelé la vieille allégorie par deux opérations. Premièrement ils ont effacé, ou du moins affaibli, l'expression de l'emblème conventionnel, grâce à quoi une image simple obtenait une signification multiple. En second lieu, ils ont développé largement l'image même, en la dotant d'éléments pleins de charme et d'expression lyrique. Que cela ne réussissait pas toujours, nous nous en convaincrions plus tard, en observant les faits, admirés autrefois, où les symboles nous paraissent aujourd'hui, de la perspective d'un demi-siècle, de simples allégories, chargées de tout ce que les théoriciens acharnés du symbolisme⁶ reprochaient à l'ancienne allégorie.

Ce que cela signifie, nous pouvons l'illustrer par un excellent exemple qui montre la convention de l'emblème et sa durée illusoire. C'est la nouvelle ironie de Norwid *Ad leones*: un sculpteur, souffrant la faim, compose un groupe de martyrs; un homme, condamné à mort, tient dans ses mains une croix, un lion à ses pieds est prêt à bondir. L'artiste ne peut trouver d'acheteur pour son oeuvre. Finalement il trouve un Américain qui achètera la sculpture, mais à condition d'y apporter quelques changements... Le martyr tiendra dans ses mains une clef, le lion sera transformé en un coffre-fort, et le tout recevra le nom: „Capital”. Le génial ironiste romantique a su saisir à merveille l'étroite convention de l'art allégorique, ainsi que sa transition à l'art symbolique. La première est rendue par la transformation des emblèmes, la seconde par le commentaire de l'auteur, renfermé dans des accessoires largement développés. Aussi ne devons-nous pas nous étonner que Norwid ait été „découvert” et tiré de l'oubli par Zenon Przesmycki qui, chez nous, a été le premier à lutter pour le symbolisme et qui se moquait de l'allégorie.

Pour terminer, encore quelques remarques au sujet de la place de l'allégorie parmi les phénomènes stylistiques. Dans son excellent livre *The Allegory of Love*, C. S. Lewis a prouvé irréfutablement⁷ que l'allégorie a son origine dans une catégorie de personnification antique et quoiqu'elle se soit formée sur une base linguistique, mais sous l'influence de singuliers processus religieux: „le déclin des dieux a été l'aube claire de l'allégorie”, comme le formule Lewis. La crise religieuse dans la culture hellénistique, d'où naquit le christianisme, fit que les personnifications mythologiques se sont débarrassées de leur contenu religieux et, en gardant une stabilité formelle, elles sont devenues des allégories. Un argument supplémentaire à la justesse de cet aperçu sera ajouté plus loin.

Lewis ne s'est pas limité au rapport purement génétique: personnification + allégorie, comme le prouve son observation, accidentelle du reste, sur la méta-

⁶ K. Wyka, *Charakterystyka okresu Młodej Polski. 200 lat literatury polskiej (Caractéristique de la période Młoda Polska. — 200 ans de la littérature polonaise)*. Manuscrit.

⁷ C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, London 1953, p. 48 (1^{er} éd. 1936).

phore en tant qu'expression de conflits psychiques: „chaque métaphore est une allégorie en miniature”⁸. Cette position est-elle juste? On peut en douter et voici pourquoi:

Dans les oeuvres de Mikołaj Rej et surtout dans *Krótką rozprawą... (Court discours...)* on rencontre une certaine catégorie d'images poétiques, lesquelles — faute d'une meilleure définition — durent être appelées: comparaisons allégoriques⁹. Parlant de la corruption des tribunaux, grâce à laquelle les juges s'enrichissent, Rej introduit une scène de chasse: sur une place, entourée par les chasseurs, paraît un groupe de petit gibier, dont les peaux suffiraient à peine pour des cols; mais, avec un vent favorable, peut y tomber aussi un gros gibier, qui suffirait pour un manteau de fourrure. Deviner ici le sens allégorique n'est pas, en effet, chose facile, si un commentateur scientifique ne l'a pas dévoilé. Un autre tableau est encore plus difficile. Les rapports réciproques entre les différentes classes sociales dans un Etat rappellent les noces au village, où „chacun apporte quelque chose”, tous ont donc le même droit à manger, à boire et à danser. Il est donc malséant lorsque tous les frais retombent uniquement sur les „marieurs”, c'est-à-dire les parents des jeunes mariés, organisant la noce, tandis que les autres convives s'amuse à leurs dépens. Dans cette scène, les jeunes mariés représentent l'amende et la contribution; les „marieurs” représentent les impôts payés par les paysans et le clergé; tandis que les nobles, qui évitent les charges financières, ce sont les hôtes-parasites.

D'où l'auteur de *Postilla* prit l'idée de ce genre d'images? Une simple opération nous fournit la réponse. Précédons ces images de phrases suivantes: semblable est le juge vénal au chasseur... semblables sont nos impôts à ces noces au village... et nous obtiendrons des ornements typiques pour la bible, appelés: „ressemblance, adage, parabole”. Leur correspondant dans la stylistique s'appelle comparaison épique ou homérique, dont la clef de signification se trouve non au début, mais à la fin du tableau. Cet ornement biblique ou épique est, comme l'allégorie, un tableau poétique et non une image verbale, un trope, ce qui explique le fait qu'elle peut, tout comme la personnification, devenir la source de l'allégorie. Ce détail n'est pas sans importance puisqu'il prouve que l'allégorie a deux racines: antique et biblique, ce qui nous permet de comprendre sa popularité au Moyen Age.

III. L'ALLÉGORISME MÉDIÉVAL

Avant de parler de la fonction de l'allégorie dans la littérature de l'énorme période de mille années, appelée Moyen Age, une explication de la position prise ici est indispensable.

⁸ *Op. cit.*, p. 60.

⁹ J. Krzyżanowski, *W wieku Reja i Stańczyka (Le siècle de Rej et de Stańczyk)*, Warszawa 1958, pp. 275—276.

La périodisation de l'histoire de littérature est un des problèmes les plus difficiles de la science de la littérature en théorie et en pratique. Nous la divisons traditionnellement en un Moyen Age fort long, suivi de la renaissance, du baroque, du siècle des lumières, du romantisme, du positivisme, du symbolisme, après quoi en 1917 advient une époque pour laquelle nous n'avons pas encore de nom. Cette division traditionnelle, avec tous les doutes qu'elle éveillait et éveille, met néanmoins un certain ordre dans le grand monde des phénomènes littéraires qui apparaissent dans la culture européenne depuis quinze siècles. Si nous l'admettons — elle nous pose des questions générales, à une partie desquelles l'auteur de ces mots a essayé de répondre il y a vingt-cinq ans¹⁰.

L'existence de „périodes”, c'est-à-dire de grands ensembles de phénomènes littéraires homogènes qui apparaissent dans des limites chronologiques déterminées et, outre la communauté dans le temps, possèdent une multitude de traits communs, n'éveillent aucun doute puisque, depuis deux cents ans, paraissent des ouvrages scientifiques, consacrés à la renaissance, au siècle des lumières et aux autres „périodes” ou „courants” littéraires, quoique ces deux termes n'aient pas une signification unique et ne correspondent pas toujours entre eux dans leur contenu et leur domaine. En général, l'organisation ou le mécanisme de ces périodes nous est connu et nous nous orientons tout à fait facilement dans leur dialectique. Il est certain aussi que ces périodes se suivent d'une façon déterminée, parfois pacifique, mais bien plus souvent dans l'antagonisme et la lutte. Il est certain encore que la succession de ces périodes a un caractère rythmique, que certains de leurs éléments se répètent d'une façon qui peut être remarquée et en partie saisie. Dans cette situation une question se pose. Cette succession et ce rythme sont-ils des choses extérieures et accidentelles, ou une chose régulière, le résultat de certaines lois qui déterminent le cours et le développement des phénomènes et qui constituent la culture, dans notre cas, des phénomènes littéraires, très étroitement liés avec leur entourage culturel¹¹.

J'ai essayé de donner une réponse à ces questions en partant de l'observation des périodes, non seulement du côté des différences qui les divisent, mais, et surtout, des points communs qui les unissent. De ce point de vue il est difficile de ne pas apercevoir que, dans la disposition des périodes successives A — B — C — D, chacune d'elles est plus ou moins hostile à son prédécesseur et à son successeur, par contre, disposée amicalement au courant précédant directement ce prédécesseur. Par conséquent, la période C est hostile à la période B et trouve volontiers des liens communs avec la période A. Le même rapport a lieu entre les périodes D et B. Une examination plus approfondie de ce phénomène nous conduit à la conclusion que le rapport antagoniste est le résultat des différences

¹⁰ J. Krzyżanowski, *Barok na tle prądów romantycznych* (Le Baroque sur le fond des courants romantiques), dans le tome: *Du Moyen Age au baroque*. Warszawa 1938.

¹¹ L. Cazamian, *Criticism in the Making*, New York 1928, p. 38.

entre les périodes voisines, tandis que le rapport amical est dû aux points communs des périodes séparées par des voisins antagonistes. De cette façon se dessine une division très nette entre deux groupes de périodes: groupe homogène et groupe hétérogène, dont les maillons s'entrelacent successivement et forment le processus historique et littéraire dans son ensemble. Les périodes homogènes: le Moyen Age, le baroque, le romantisme, le néoromantisme sont séparées par la renaissance, le siècle des lumières et le positivisme, qui sont hétérogènes par rapport aux périodes précédentes. J'ai appelé le premier groupe — groupe de courants romantiques, l'autre — groupe de courants classicistes. Dans les deux cas, j'ai essayé de caractériser, en général, les éléments communs qui constituent leur homogénéité; ces éléments apparaissent dans l'idéologie de la période, dans ses prédictions thématiques, dans ses moyens d'expression, dans l'application des éléments de formes littéraires.

C'est ici que l'allégorie entre en scène.

Les courants romantiques, irrationnels dans leur idéologie, concentrent leur attention non pas sur le monde environnant la nature et ses manifestations multiples, mais sur l'homme et sa vie psychique, surtout sur les manifestations de son imagination et de ses sentiments, donc sur des phénomènes difficiles à saisir et encore plus difficiles à exprimer. Et c'est pourquoi ces courants emploient volontiers l'allégorie dans ses formes les plus variées, et les plus différemment nommées, comme des moyens d'expression particulièrement utiles.

Le plus ancien courant romantique: l'allégorisme (la motivation de cette appellation sera donnée à la fin de cette esquisse) — a formé et perfectionné l'allégorie héritée des écrivains antiques, romains comme Sénèque, qui l'employaient volontiers dans leurs considérations sur des problèmes éthiques ou tout simplement moraux. Dans la culture du Moyen Age, dès le début, ces problèmes, à cause de l'orientation théologique de l'époque, jouaient un rôle très important. L'allégorie était donc un moyen inestimable ou même irremplaçable dans la main de l'écrivain de cette époque. En commençant par Prudence (V^e siècle) et son oeuvre *Psychomachie*, les vertus et les péchés personnifiés apparaîtront sur les pages des dialogues, dans des controverses et des tableaux au caractère épique ou dramatique. Parmi ces personnifications fantastiques particulièrement deux d'entre elles feront une carrière extraordinaire et leur universalité éclipsera toutes les autres: la Mort et le Diable. Il suffit de se référer aux célèbres danses de la mort et à leur retentissement dans la littérature, comme par exemple *De Morte prologus* (en polonais *Dialog Mistrza ze śmiercią* — *Discours du Maître avec la Mort*), pour justifier ma remarque sur la popularité du premier motif. Nous reparlerons du second plus tard à propos des moralités médiévales. Pour commencer, il convient de consacrer quelques mots au chef-d'oeuvre dans lequel la démonologie médiévale, aussi bien que les autres produits de la pensée théologique, reçut une expression littéraire la plus parfaite du point de vue artistique — à la *Divine Comédie*. Si la démonologie du chef-d'oeuvre du génial Florentin est citée au premier plan, ce n'est pas

seulement parce que la *Divine Comédie* commence par l'*Enfer*, mais surtout parce que les deux autres parties du poème, plus estimées par l'écrivain lui-même et ses contemporains pour leur contenu théologique, sont admirées aujourd'hui plutôt sur parole que connues de lecture; tandis que l'*Inferno* a conservé toute son expression artistique jusqu'à nos jours.

La plume de Dante a popularisé non seulement des milliers de petits motifs allégoriques, mais aussi deux puissants et féconds qu'on peut appeler „grandes allégories”. Le premier, c'est la pérégrination avec le maître dans les pays de l'autre monde, dont la carte peut être dressée à l'aide des articles du catéchisme, et dont la clef sont les indications du guide. Cette idée empruntée, comme l'expliquent à juste titre les dantologues, à „catabase” de l'épopée greco-romaine est accompagnée d'une autre, quoique d'origine antique, mais déjà chrétienne. Son origine c'est la tradition apocalyptique, l'idée d'une vision gigantesque, d'un rêve à l'état de veille. Ces deux personnages expressifs de la „grande allégorie”, popularisés par la *Divine comédie*, vont paraître et reparaître, à partir du Moyen Age, dans les littératures de l'Europe moderne et cela non seulement dans les périodes romantiques ultérieures, puisque nous trouvons leurs traces dans le classicisme.

Sur le fond de la vision, par conséquent d'une image de l'avenir, se développa la riche branche de l'allégorisme médiéval, parfaitement connue par Dante, notamment les prophéties politiques au sujet de deux souverains du monde médiéval: le pape et l'empereur. Les petits maîtres monastiques qui fabriquaient des séries entières de ce genre, signaient les futurs souverains d'emblèmes correspondants, puisés dans le monde des animaux et des plantes, et conçus à la façon des planches héraldiques du Moyen Age, en les plaçant non sur les pages des livres en parchemin, mais sur les boucliers des chevaliers, les portails, les murs des châteaux forts, et enfin sur les pierres tombales des églises. À l'explication des emblèmes héraldiques servaient les légendes sur les blasons, connues aussi en Pologne, et qui prouvaient que l'homme, au Moyen Age, se servait habilement de l'allégorie, non seulement théologique, mais aussi politique.

L'importance de cette question est en ce qu'elle justifie indirectement ce qui a été dit sur le sens allégorique de la fable animale, et qu'elle conduit directement vers le domaine très riche et spécial de l'épopée comique du Moyen Age, appelée parfois „épopée animale”. Cette épopée, limitée dans le temps et l'espace — elle comprend seulement quelques pays de l'Europe Occidentale — était une satire mordante de la vie à la cour, représentée par des souverains sots et des barons stupides et bornés. Leur stupidité était démasquée par les espiègleries de Renard-roublard, Renard, Reinecke Voss, Reinecke-Fuchs. Les anciens sujets de fables, en partie d'origine orientale, en partie d'origine grecque, enflés démesurément de façon grotesque et jetés sur le fond coloré de la vie des souverains, ont vite passé, quoique leur retentissement vive encore dans les livres français pour les enfants (Riquiqui). Il est impossible de ne pas les citer dans l'histoire de l'allégorie, puis-

qu'ils constituent une preuve explicite de son utilité et de sa souveraineté dans la culture littéraire du Moyen Age.

Avant de quitter cette galerie qui montre les principaux genres d'idées allégoriques dans la littérature, on ne peut omettre encore un genre qui naquit sur les planches du théâtre médiéval: la moralité *Homulus* (*Homunculus*, *Everyman*, *Jedermann*). Il a conquis une popularité exceptionnelle dans presque toute l'Europe. Dans l'histoire de la culture littéraire polonaise il a aussi trouvé sa place et ses vestiges se sont maintenus jusqu'à nos jours (la sainte crèche, le roi Hérode). *Chacun* (autrement *Quiconque*), ce produit du bas Moyen Age, d'origine anglaise ou peut-être hollandaise, est une vision allégorique de la mort d'un pêcheur sauvé. Les vertus et les péchés du mourant assistés d'anges et de démons se disputent avec acharnement l'âme du moribond à son lit de mort. Ses bonnes actions l'emportent lui assurant le salut, ce que railleront malignement les écrivains acatholiques, par exemple Mikołaj Rej qui reprendra cette vieille idée dans *Kupiec* (*Marchand*).

C'est au VIII^e siècle, donc sept siècles plus tôt, que Martianus Capella commença le chemin — dont une des étapes finales sera l'*Everyman* — par un traité encyclopédique au titre bizarre: *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Il y expose allégoriquement les principes des „arts libéraux” qui seront pour tout le millénaire suivant la base de l'enseignement secondaire en Europe. Ces deux faits ont leur expression profonde et double en même temps. En premier lieu ils démontrent comment l'allégorie s'est enracinée profondément dans la culture européenne qu'elle influençait pendant des siècles entiers. En second lieu, se limitant seulement à la littérature du Moyen Age, ils prouvent qu'elle était imbue d'idées allégoriques comme jamais plus tard, ce qu'a remarqué, il y a longtemps, l'éminent polyhistorien de la littérature, un Anglais qui a donné à son livre sur l'allégorie le titre: *The Flourishing of the Romance and Rise of Allegory*¹² (*L'Epanouissement du roman et le développement de l'allégorie*). Après des années (1936), C. S. Lewis revint à ces problèmes dans son excellent livre sur *l'Allégorie de l'amour* avec le sous-titre: *Etude sur la tradition médiévale*. Il y analyse, très soigneusement, l'apogée de l'allégorie dans le *Roman de la rose*, dans les oeuvres des grands écrivains anglais du XV^e siècle Chaucer, Gower et d'autres. L'auteur résume les résultats de ses recherches dans le chapitre intitulé: „L'Allégorie comme forme dominante”. Après un coup d'oeil sur le XVI^e siècle, il s'intéresse à l'allégorie dans *The Faerie Queene* de Spenser¹³.

¹² G. Saintsbury, *The Flourishing of Romance and Rise of Allegory*, London 1897.

¹³ De l'actualité de ce problème témoignent six éditions de l'ouvrage de Lewis ainsi que deux grands ouvrages publiés en 1960; P. Parker, *The Allegory of the „Faerie Queene”* (London), et B. Seward, *The Symbolic Rose* (N. Y.), traitant seulement un motif allégorique du Moyen Age à T. S. Eliot.

IV. L'ALLÉGORIE BAROQUE

L'art poétique du XVII^e siècle nommé aujourd'hui art baroque était il n'y a pas longtemps encore appelé art „jésuite”, art de la „contreréformation” ou défini plus particulièrement comme art de „mauvais goût”, „de la disparition du beau” etc. Il est inutile de s'engager dans des discussions au sujet de toutes ces étiquettes. Néanmoins, il faut rappeler seulement que les premières d'entre elles étaient le résultat d'une très juste observation que, dans l'art baroque, une place prépondérante appartenait aux éléments religieux et cela aussi bien chez les peuples catholiques que protestants. Les autres étiquettes étaient dues à ce que les critères à l'aide desquels on jugeait cet art ne pouvaient donner une juste appréciation.

Aujourd'hui, outre l'opinion vieillie sur la poétique du baroque, en tant que maniérisme, nous avons sur ce courant une opinion plus ou moins juste, qu'il accentue ses traits communs avec le Moyen Age et le romantisme, ce qui m'a permis de le classer parmi les courants romantiques. Et s'il en est ainsi, il faut admettre que parmi les moyens d'expression de l'art baroque, l'allégorie apparaîtra, pour remplir les mêmes fonctions qu'au Moyen Age, ou du moins des fonctions analogues.

Qu'il en est ainsi, il est facile de le prouver par une analyse de faits divers, connus et inconnus, grands et petits, mais qui apparaissent en grand nombre. Le motif de voyage dans des pays plus ou moins irréels, dont nous avons déjà parlé à propos de la *Divine comédie*, peut en être un exemple significatif. Le poète polono-latin Sebastian Fabian Klonowic, de la fin de la renaissance et du commencement du baroque, ouvre la galerie des voyageurs. Ses deux traités moralisateurs en vers latin, *Philtron* et *Victoria deorum sive veri herois Christiani educatio*, sont des oeuvres décidément allégoriques. Par contre, le poème polonais *Flis*, quoiqu'il ait pour sujet le flottage en trains sur la Vistule, est dans sa première partie plein d'argumentation que chaque navigation, même aussi insignifiante que celle d'un batelier vers Gdańsk, n'est rien d'autre que l'image de la vie humaine agitée par les passions. Ainsi, le terrain de l'action du poème, ou plutôt de ce traité, devient complètement irréel. Ce n'est plus la Vistule, mais toute une suite d'aventures morales d'une âme pécheresse. Presque en même temps que le *Flis* apparaît la traduction polonaise, faite par un convert Kasper Wilkowski, d'un livre des plus éminents du monde catholique, traduit en beaucoup de langues et plusieurs fois édité en Pologne, intitulé *Desiderosus, abo ścieżka do miłości Bożej...* (*Desiderosus ou le sentier à l'amour de Dieu...*; 1589). Sa source est espagnole: *Espejo de religiosos* (1548). C'est la pérégrination vers Dieu d'une âme, accompagnée d'un chien nommé Bonne Volonté. Elle s'arrête dans son voyage au couvent de la Perfection, dirigé par la prieure Humilité etc. etc. Traduit en cent huit langues le livre de John Bunyan *The Pilgrim's Progress from this World to that Which is to Come* (1678), acquit une renommée plus grande encore, quoique non dans le monde catholique.

C'est un correspondant puritain du précédent ascétique. Le héros Christian, et sa femme qui le suivra aussi, quitte la Ville de l'Extermination, sa ville natale, pour arriver, après un long voyage, à la Ville Céleste. La Vallée de l'Humiliation, la Vallée de l'Ombre de la Mort, la Foire de la Vanité et autres, sont les étapes successives de ce chemin.

Certains de ces lugubres concepts baroques entrèrent même dans le chef-d'oeuvre littéraire le *Paradis perdu* de John Milton (1667). La trame du poème, composée d'éléments démonologiques, en commençant par le triomphe sur les anges révoltés, à travers leur idée de vengeance sur Dieu, jusqu'à sa réalisation, ainsi que le péché originel, qui a sa source dans la tradition du Moyen Âge, est chargée d'allégorisme que le génial poète a su revêtir d'une forme tellement originale et classique, que son vrai caractère peut être découvert seulement par l'oeil vigilant d'un historien professionnel de l'allégorie.

Cependant l'allégorie baroque a triomphé non seulement dans la poésie religieuse. Les liens de parenté du baroque avec le Moyen Âge, auquel nous devons le *Roman de la rose*, firent que ces traditions ont réapparu dans le roman français du XVII^e siècle, dans le célèbre *Pays du Tendre*.

V. ALLÉGORIE ROMANTIQUE

La littérature de la période romantique, commencée dans presque toute l'Europe par une guerre de plumes, qui établissaient le programme de ce nouveau courant, a renforcé, à un degré inconnu jusqu'alors, les attributs caractéristiques de l'allégorisme et du baroque, et c'est là la justification du terme: courants romantiques. Se détournant avec dédain du monde matériel, elle tournait ses regards vers le monde spirituel et, ignorant les hommes, elle élevait aux sommets l'homme, exceptionnel évidemment. C'est pourquoi ses goûts se concentraient sur les problèmes liés à ce monde spirituel, sur tous les genres du „merveilleux”, en commençant par la métaphysique laïque, jusqu'à la métaphysique religieuse, à travers le fantasque des contes, jusqu'au domaine de la démence, considérée non du point de vue de la médecine, mais du point de vue d'une bizarrerie psychologique. En outre, la littérature romantique, produit des temps des révolutions, s'intéressait vivement à tous les grands problèmes sociologiques, aux luttes politiques et sociales, puisant volontiers non seulement dans le passé et le présent, mais aussi dans l'avenir du genre humain.

Sans pousser plus avant dans une caractéristique plus profonde du romantisme au point de vue littéraire, on peut dire que ses traits, rappelés ici, permettent de comprendre pourquoi il se servait de l'allégorie et cela encore dans une si grande mesure, quoique, dans ses programmes, elle tînt peu de place. En faisant ici appel seulement à trois grands noms, non polonais: William Blake, Alfred de Vigny et Edgar A. Poe, les considérations qui vont suivre, seront basées sur un matériel exclusivement polonais et, de ce point de vue, presque pas examiné jusqu'ici.

Vers 1840, déjà la littérature polonaise, frappait le lecteur étranger par son caractère particulier. Ce lecteur, n'ayant pas toujours un discernement exact, réagissait vivement à son caractère politique et, comme George Sand, apercevait des analogies réelles ou plutôt supposées avec la Bible. Cependant, avant que ces accents bibliques ne se fissent sentir, les écrivains appliquaient une méthode spécifique de l'allégorie politique selon la formule: l'oeuvre veut dire autre chose, non ce qui est écrit, car ils étaient persuadés qu'un lecteur attentif déchiffrerait et comprendrait son sens véritable. C'est ainsi que fit Adam Mickiewicz dans *Konrad Wallenrod*, où sous le masque d'un conflit entre les Lituanais et les Chevaliers teutoniques au Moyen Age, il a présenté l'attitude de la Pologne asservie envers la politique du tsar Nicolas I^{er}. Quelques années plus tard Zygmunt Krasiński fit de même dans son *Irydion*, où il attaquait aussi bien l'impérialisme du temps de la Sainte Alliance que la politique laïque du pape. D'autres poètes suivront leur exemple nous donnant parfois des oeuvres remarquables, comme par exemple le poème de Seweryn Goszczyński *Król zamczyska* (*Le Roi du vieux château*), image allégorique de la chute et de la résurrection de la Pologne.

La poésie politique — qui s'efforçait de prévoir le moment de la libération et la future destinée du pays libéré, d'une Pologne „populaire”, comme on le disait dans la conviction que seule la prise du pouvoir par le peuple mettra un terme à la politique du viol et de l'injustice — recourait volontiers aux prophéties et aux visions de l'avenir. On revenait à la tradition biblique, apocalyptique, mais aussi à Dante dont l'ombre grandiose patronnait à ces idées.

Leur introduction peut être facilement illustrée par la III^e partie de *Dziady*, une oeuvre qui à juste droit est considérée comme le chef-d'oeuvre représentatif du romantisme polonais, et qui, aux yeux de George Sand, avait quelque chose de commun avec la grande poésie des prophètes bibliques. Deux improvisations peuvent nous servir d'exemple: La première, c'est celle du héros du drame, le poète Konrad, la seconde, c'est la vision d'un pieux moine qui suit dans l'extase l'avenir de Konrad. Le jeune poète prisonnier, qui souvent à ses camarades „de l'avenir comme un tzigane parlait”, au moment de l'inspiration s'efforce de saisir le cours de l'histoire et, dans la petite improvisation (ainsi nommée), construite d'emblèmes apocalyptiques, s'efforce de surprendre les contours des événements prochains. Cependant, il n'arrive pas à les distinguer, car un énorme corbeau lui en voile la vue. Il s'efforce vainement de le vaincre par la force de son âme, et finalement épuisé par cet effort, il perd connaissance. Les commentateurs de cette oeuvre se sont donnés beaucoup de peine pour expliquer ce que représentait cet oiseau mystérieux et de mauvaise augure: les uns y voyaient Satan, d'autres les désastreux événements historiques. La solution de cette énigme est ici sans importance, car il s'agit seulement d'établir le caractère de cette idée, image de type apocalyptique.

La vision de l'humble moine dans la seconde scène a une portée beaucoup plus grande, car elle embrasse non seulement le sort de Konrad et de ses camarades-prisonniers, mais le sort de la Pologne et de l'humanité au moment de la li-

bération des peuples et de l'avènement de la liberté. Ce tableau grandiose est encore une carte typique d'une apocalypse politique moderne. Ses éléments ce sont des emblèmes allégoriques connus, d'origine entre autres biblique. La situation politique de la Pologne en 1831 et l'attitude des gouvernements d'alors envers l'insurrection polonaise est représentée par une image modelée sur la Passion du Christ, du jugement de Pilate jusqu'à la mort du Christ sur la croix. Le point culminant de cette vision c'est le personnage nommé „émissaire de la liberté sur terre visible”, l'homme qui „s'appuie sur trois couronnes, mais dont la tête en est dépourvue”, défini par la formule:

D'une mère étrangère, son sang des héros de jadis
Son nom — quarante et quatre

Les efforts pour trouver la solution de cette énigme forment aujourd'hui toute une petite bibliothèque. En majorité, ce sont des curiosités du domaine d'un humour scientifique inconscient. Il suffit donc de se limiter à cette mention, qui prouve à quel point l'allégorie peut être vive et comment, dans certaines conditions, elle sait parler à l'imagination.

Śłowacki, le contemporain de Mickiewicz, était aussi un maître de l'allégorie. Déjà son premier drame *Kordian*, dans la scène des tentations qui obsèdent le jeune aspirant en faction devant la chambre à coucher du tsar, donne une merveilleuse psychomachie. Ses états psychiques changeants deviennent des visions, prennent des formes presque matérielles et conduisent le jeune homme à un effondrement psychique et physique, à un évanouissement, qui rendent impossible l'attentat prévu. Le poème sibérien *Anhelli* est rempli d'allégories dantesques. L'auteur avait une pleine conscience de la technique allégorique, dont il s'est servi dans la revue des désastres politiques. Il en a donné la clef commentaire dans une lettre adressée à son ami, où il a expliqué le sens des images énigmatiques de son ouvrage, basées sur des allusions. Le goût de J. Śłowacki pour l'allégorie a atteint son point culminant dans l'oeuvre de ses dernières années, dans la période mystique. Ses poèmes et ses traités sur „Jérusalem ensoleillée”, le monde de demain, ont été couronnés par une vision grandiose, par des rapsodies fantasques de *Król Duch (Roi-Esprit)*, immense vision historiosophique inachevée. Ce poème peut être considéré comme un produit non seulement de l'allégorisme, mais du symbolisme, dans la nouvelle et sans aucun doute juste signification de ce terme. L'auteur de *Allégorie de l'amour*, mentionné ci-dessus, en essayant d'établir le rapport entre le symbole et l'allégorie, eut recours à Platon et à sa théorie des idées en tant qu'êtres uniquement réels dont ce que nous prenons pour la réalité n'en est qu'un faible reflet. „Le symbolisme est un moyen de la pensée, par contre, l'allégorie est un moyen de l'expression” — telle est la conclusion¹⁴. Les écrivains et les penseurs romantiques adoptaient, en général, la philosophie de Platon, et Śłowacki, auteurs

¹⁴ Lewis, *op. cit.*, p. 48.

du traité *Genezis z Ducha* (*Genèse selon l'Esprit*) et du poème *Król Duch* tirait de cette position des conséquences les plus extrêmes. Mais si, en réalité, le symbolisme était pour Slowacki un moyen de la pensée, l'allégorie était pour le poète un moyen des plus naturels de son expression et, unissant ces deux idées, son dernier ouvrage, *Król Duch*, peut être considéré comme un poème symbolique et allégorique.

Parmi les autres grandes oeuvres, représentatives pour le romantisme polonais, il nous faut signaler encore le poème de Zygmunt Krasiński *Przedświt* (*Avant l'aube*) — encore une vision, autrefois très populaire, de la libération de la Pologne, construite d'une multitude d'idées nettement allégoriques. L'une de ces idées nous montre la méthode de l'écrivain, qu'on considérerait exagérément comme maître de l'expression poétique, quoique les grands effets artistiques, fréquents dans sa prose, disparaissent dans ses vers stéréotypés. Dans ce poème, le narrateur se trouve dans une barque au milieu d'un lac, en compagnie de sa bien-aimée, qui joue de la harpe. Soudain la harpe commence à grandir, elle atteint le ciel, ses cordes se transforment en rayons lunaires et les tons évoquent la vision d'un groupe de chevaliers dans les nuées argentées qui s'élèvent au-dessus de l'eau. C'est une idée typiquement allégorique, très recherchée et très savante, quoique malgré tout artificielle, comme l'est d'ailleurs tout le poème.

Et des idées semblables, souvent banales, et, par conséquent, sèches, préparées selon un certain schéma connu et accepté, on peut en trouver des centaines dans la poésie des romantiques polonais. Mais les vrais poètes savaient peindre des tableaux d'une expression et d'une beauté extraordinaires, même à l'aide de motifs conventionnels, stéréotypés et banals. L'oeuvre de Norwid peut en être un exemple. Comme nous l'avons déjà dit, il s'intéressait vivement à l'allégorie, ce qu'il a prouvé à merveille dans sa nouvelle *Ad leones*. Une autre preuve, mais cette fois manquée, étaient ses conférences sur Juliusz Slowacki, où il a consacré beaucoup de place à *Balladyna*, qu'il estimait allégorique, et qu'il interprétait d'une façon aussi naïve que bizarre. Mais dans son traité sur l'esthétique, dans *Prométhidion* il a prouvé qu'il savait se servir de l'allégorie très ingénieusement en tant que moyen d'expression. Pour démontrer que l'art est un produit de la pensée et du travail, il lui a donné deux patrons: le mythologique Prométhée — titan de la pensée, et l'Adam biblique — titan du travail physique, condamné à ce travail en conséquence du péché originel.

Dans *Fortepian Szopena* (*Le Piano de Chopin*), poème ultérieur, consacré aux mêmes problèmes, la présence dans l'art parfait d'éléments populaires et artistiques, mais ayant leur origine dans le travail physique des descendants d'Adam, a été exprimé par Norwid dans une admirable strophe. Dans cette strophe, Norwid considérait l'image de la Pologne, comme le plus grand succès dans la musique du génial compositeur et virtuose:

Ce que tu jouais, c'était la Pologne entière,
du zénith de la toute-perfection des fastes,
saisie par un arc-en-ciel d'extase.

La Pologne des charrons transformés
 non changée
 abeille dorée.
 Je te reconnaîtrais au bout du monde ¹⁵.

„La Pologne des charrons transformés” — c’est un merveilleux reflet des idées allégoriques courantes, qui unissaient le Piast fabuleux, éleveur d’abeilles et charron, avec les paysans de Kościuszko, faucheurs polonais de Raclawice. Une simple idée, élevée par l’artiste à un plan plus haut, devint un tableau suggestif d’une puissante expression artistique. En se servant de la méthode de raisonnement de la critique néoromantique, qui voyait la différence entre l’allégorie et le symbole dans leurs valeurs artistiques, on pourrait dire que l’image des „charrons transformés” a acquis la dignité d’un symbole.

VI. DE L’ALLÉGORIE AU SYMBOLE

Lorsque après dix ans d’épanouissement, le néoromantisme polonais s’est cristallisé et affermi, l’excellent critique polonais Ignacy Matuszewski a publié une étude intitulée: *Slowacki i nowa sztuka (Slowacki et l’art nouveau)*, dans laquelle il démontrait, d’une manière convaincante, que l’auteur du *Król Duch*, maître de la technique symbolique, était le précurseur du courant vainqueur. Si ce n’est que maintenant que l’on a commencé à s’intéresser à l’auteur du *Piano de Chopin*, à Norwid „découvert”, il est facile de conclure que le choix de ces patrons n’était pas sans affiliation avec leur technique d’écrivain, où l’allégorie jouait un si grand rôle. Surtout si l’on admet que parmi les divers courants qui formaient le nouveau courant le symbolisme jouait un rôle remarquable, sinon prépondérant. Le symbolisme dont le moyen fondamental d’expression artistique était l’image poétique connue sous le nom de symbole. C’est ce qui explique que dans son traité sur la poésie nouvelle Zenon Przesmycki ait consacré tant de place au symbole et à ses différences avec l’allégorie. Ce traité, publié avec sa traduction d’oeuvres de Maeterlinck, était le premier programme du néoromantisme en Pologne.

Ce courant apportait le renouvellement de beaucoup d’éléments du romantisme, quoique dans une forme nouvelle qui eût sa source dans les temps nouveaux et les nouveaux besoins, mais qui fût génétiquement liée au romantisme et à ses traditions. Dix ans plus tard, Edward Porębowicz, historien de littérature, appela ce courant néoromantisme, et avec le temps, cette appellation fut acceptée

15

A w tym coś grał była Polska cała, od zenitu
 wszechdoskonałości dziejów
 wzięta tęczą zachwytu
 Polska przemienionych kołodziejów,
 taż sama zgoła
 złotopszczola ...
 Poznałczyłbym ją na krańcach bytu.

par la science européenne. En un mot, c'était encore un des courants romantiques, et, s'il en était ainsi, il ne faut pas s'étonner qu'il se servait de l'allégorie, c'est-à-dire d'un moyen d'expression qui était employé par les courants homogènes antérieurs et qui s'est révélé si utile. Cependant il est possible que le néoromantisme ait pénétré plus profondément les problèmes auxquels il s'intéressait, ou du moins il en paraissait ainsi à ses partisans, et c'est cela qui explique sans doute le besoin d'approfondir le sens de l'allégorie avancée au rang de symbole. Les circonstances suivantes permettent de faire une telle supposition. On voyait la différence entre ces deux termes dans leur valeur esthétique que l'on accordait au symbole, et que l'on refusait à l'allégorie. En général, c'était conforme au programme du nouveau courant qui attachait une grande importance au principe de „l'art pour l'art”. Ce principe était déjà proclamé par les romantiques, mais il devenait maintenant un postulat de premier ordre. On pourrait citer beaucoup de facteurs semblables. Si cela est juste, le chemin néoromantique de l'allégorie au symbole consisterait dans le désir d'accroître l'expression artistique, ou la force d'expression de l'allégorie, à l'aide de certaines opérations de composition. Par conséquent, on pourrait tenter de classer ces symboles en une chaîne croissante, en partant des cas tout à fait simples aux plus compliqués, c'est-à-dire des exemples où, sous le voile d'un prétendu symbole, on aperçoit l'allégorie construite sur une simple personnification, jusqu'aux cas, où le symbole devient un tableau poétique largement développé.

La limite inférieure ne suscite pas grandes difficultés. Au tournant du XIX^e et de XX^e siècle, les oeuvres lyriques comme: l'élégie de Kazimierz Tetmajer *Na Anioł Pański biją dzwony...* (*Les Cloches sonnent pour l'Angélu...*), un petit cycle de sonnets sur le silence de Tatra de Jan Kasprowicz, ou ses hymnes *Ginącemu światu* (*Au monde périssant*) et *Salve Regina*, le sonnet *Kowal* (*Le Forgeron*) de Léopold Staff qui ouvre son volume *Sny o potędze* (*Rêves à la puissance*), jouissaient d'une grande popularité. On admirait dans ces oeuvres une union parfaite du symbole et du climat; leur expression suggestive consistait à introduire une figure énigmatique, ayant des contours humains, sur un fond d'images, de la nature surtout, éveillant de larges associations visuelles et auditives, quelquefois les unes et les autres. La Rêverie dans les champs, la Tristesse, le Silence prenant dans ses bras les Tatra, la Langueur, La Mort et Satan dans „la danse de la mort” de l'hymne *Święty Boże* (*l'Hymne au Dieu tout-puissant*) et enfin le gigantesque Forgeron — soumis à une minutieuse analyse stylistique, se révèlent être de simples personnifications-allégories, mais si bien dissimulées sous des draperies de mots et de phrases adroitement harmonisées, parlant si fortement à l'imagination que le lecteur était persuadé d'être en présence de purs symboles. Surtout, si un critique intelligent, comme Ignacy Matuszewski, lui disait que les auteurs de ces idées avaient des précurseurs éminents dans la peinture du Moyen Age, et des contemporains parmi les préraphaélites anglais, sans parler des compatriotes comme Władysław Podkowiński, auteur de *Szal* (*Frénésie*) et Jacek Malczewski, étonnant par son élan et sa fécondité.

Les cas où l'allégorie sert à la psychomachie traditionnelle, et exprime „ce qui se joue dans l'âme de chacun”, donc des conflits intérieurs qui dans le drame traditionnel étaient exprimés dans le monologue, constituent une catégorie supérieure, plus compliquée. En d'autres mots, il s'agit ici de la méthode appliquée déjà dans *Kordian*. Cette méthode triomphait dans le drame *Wesele (Noces)* de Stanisław Wyspiański, où le *dramatis personae*, c'est-à-dire les personnes qui décident du cours de l'action, sont des personnages allégoriques: le Spectre, Stańczyk (bouffon de la cour), le Chevalier, Szela, le Connétable et Wernyhora. Cependant c'est Chochół (abrivent), une figure toute différente, qui est le régisseur du spectacle. L'interprétation de ces personnages, de leur sens et de leur fonction, était l'objet de beaucoup de débats, ce qui est clair, lorsqu'on envisage le caractère particulier de Chochół, puisqu'il symbolise non les états psychiques individuels des invités, mais l'idéologie de l'écrivain et de son ouvrage. Cela prouvait également avec quel soin Wyspiański différenciait son monde fantasque, exprimé par des formules allégoriques.

Dans son deuxième drame *Wyzwolenie (Libération)*, Wyspiański s'est servi de la même méthode d'allégorisation des phénomènes idéologiques complexes. Les deux personnages allégoriques, Konrad et le Génie, sont les représentants des deux courants du romantisme, compris comme système idéologique. Le premier représente le romantisme vif et créateur, le second — le romantisme des musées, momifié, mort, mais qui prétend cependant jouer un rôle décisif dans le sort de la nation. Selon les critiques contemporains, dans la caractéristique de ces deux adversaires se dessinait d'une manière expressive la différence entre le symbole et l'allégorie, quoique ce fut contraire aux intentions de l'écrivain qui était convaincu de se servir de symboles. Ainsi donc, grâce à la richesse d'éléments vivants avec lesquels l'auteur l'a créé, Konrad peut passer pour un symbole, tandis que le schématisme du Génie et des Masques fait que se ne sont que des masques, des figures allégoriques. On peut dire la même chose de *Noc listopadowa (La nuit de novembre)*, où les dieux de l'Olympe devaient symboliser les motifs d'agir des individus particuliers, ainsi que ceux des groupes entiers. Les intentions de l'artiste échouèrent complètement — les figures mythologiques n'ont pas dépassé les limites de l'allégorie, de schémas stériles.

Enfin la troisième catégorie, ce sont les oeuvres de caractère exclusivement allégorique, dont l'action se déroule parfois dans le monde humain, mais souvent aussi dans le domaine de pure abstraction. Elles étaient très nombreuses: poèmes, drames, romans enfin. Aujourd'hui ces oeuvres comme: *Na wyspie (Sur l'île)* de Gustaw Daniłowski, *Mistrz Twardowski (Maître Twardowski)* de Leopold Staff, *Eros i Psyche* de Jerzy Żuławski, ainsi que les grands romans de Tadeusz Miciński: *Nietota, Tajemna księga Tatr (Le Livre mystérieux de Tatra)* et *Ksiądz Faust (l'Abbé Faust)*, ont été complètement oubliés. Seul un historien de littérature s'y intéressera, quoiqu'il soit certain que plusieurs d'entre elles méritent un meilleur sort. Le drame *Skarb (Le Trésor)*, de Leopold Staff, qui trouva sur scène l'approbation

du public et devint l'objet d'intéressantes considérations critiques, peut en être un exemple significatif. Son sujet est la défense d'un trésor inexistant, objet de convoitise des agresseurs; c'est un récit allégorique sur la valeur du mythe, comme phénomène social de grande importance. Un an après la parution du drame de Staff, Wyspiański publie *Akropolis*, un mystère, qui se joue dans les murs de Wawel à Pâques, ou une sorte de ballade bizarre, dramatisée, au sujet de la résurrection. Les héros ne sont pas des hommes, mais des oeuvres d'art animées, qui ornent la cathédrale de Wawel à Cracovie, des statues des pierres tombales, des tableaux représentés sur les tapisseries d'Arras — l'oeuvre est un hymne des oeuvres d'art, proclamant la victoire de la vie sur la mort, symbolisée dans le personnage — synthèse de deux religions — le vainqueur de la mort: Jésus-Christ — Apollon. La date de la parution d'*Akropolis*, 1904, prouve qu'au début du XX^e siècle la vision allégorique n'a rien perdu de vitalité et de son utilité en tant que forme littéraire pour exprimer les conceptions religieuses, philosophiques et politiques.

En ce qui concerne tous les genres d'allégorie l'histoire du roman polonais de l'époque néoromantique constate la même chose; ce roman introduit une multitude d'idées, considérées comme symboles, conformément aux opinions d'alors. Il en est ainsi dans l'oeuvre de Stefan Żeromski, de Waclaw Berent et des autres, et même dans les oeuvres des auteurs qui, sur leur technique naturaliste, greffaient des idées allégoriques. Il suffit de citer deux oeuvres, „contes” de Władysław Orkan et de Władysław Reymont. Orkan, dans son roman *Drzewiej (Jadis)* a donné un tableau très suggestif des temps où les premiers colonisateurs commençaient à pénétrer dans les immenses forêts des basses Karpates et des Tatra. Pour renforcer l'expression artistique de son oeuvre, Orkan y a introduit une multitude d'effets allégoriques de tout genre et origine. Quant à Reymont, il a terminé sa carrière littéraire avec la satire *Bunt (Révolte)*, dirigée contre les nouveaux phénomènes politiques et sociaux, dont il ne comprenait pas la nécessité et n'apercevait pas la force. Lamentable dans ses résultats, la rébellion des animaux contre l'autorité de l'homme a reçu la forme typique de l'allégorie, rencontrée déjà chez Esope et dans la poésie épique du Moyen Age.

Les faits, dont il a été question ci-dessus, expliquent le chemin du néoromantisme de l'allégorie au symbole. Ils prouvent que dans les oeuvres des auteurs néoromantiques la vieille allégorie a revécu à nouveau et brille de tous les charmes qui fascinaient les écrivains romantiques. Ils prouvent aussi que ces charmes se sont enrichis de maintes idées nouvelles, construites souvent avec beaucoup de précision, et que le déclin du symbole conventionnel a donné à l'allégorie des sens énigmatiques multiples, frappant l'imagination du lecteur à tel point, qu'elle obtenait souvent le caractère d'un symbole, dans le nouveau sens du mot.

Toute la matière présentée ici n'est qu'une partie des éléments allégoriques rencontrés chez les écrivains néoromantiques. Elle nous permet d'inclure cette période dans les courants romantiques et confirme en même temps l'existence de ce phénomène en commençant par le Moyen Age et son allégorisme.

VII. COUP D'OEIL GÉNÉRAL

En parlant du rôle de l'allégorie dans la littérature du Moyen Age, j'ai employé une définition avec l'épithète médiéval. Avec cette définition une proposition s'impose avec une telle force qu'il est impossible de la dissimuler sous le boiseau.

Dans ces considérations, forcément très générales et par conséquent esquissées, concentrées presque uniquement sur les phénomènes littéraires liés à l'allégorie, on a omis leur base et leur entourage, leur position envers la culture intellectuelle et artistique des époques où se sont manifestés les courants romantiques. Ce genre de limitation imposé par le caractère de l'esquisse a eu une influence défavorable sur son argumentation, puisqu'il a détaché la littérature de l'entourage où elle vivait parmi des phénomènes analogiques qui facilitaient son existence et son développement. L'importance de ce problème n'a été signalée que dans la mention marginale à propos de Slowacki sur l'attitude du symboliste basée sur l'idéalisme de Platon.

Pour certaines raisons de nature pratique il faut traiter ce problème de plus près, dans le cadre de l'époque du Moyen Age et de sa littérature, où l'allégorie s'est enracinée si profondément, pour ne pas dire avec une telle exubérance qu'elle a acquis l'importance d'un facteur dominant. Cela a eu lieu grâce à l'existence de certains coefficients culturels qui jamais ne seront aussi forts qu'au Moyen Age: la science et l'art. Dans la science notamment, dont la théologie constituait le sommet, l'allégorisme était une singulière méthode didactique. L'oeuvre littéraire devait fournir une nourriture morale et l'interprétation allégorique était l'instrument dont on s'y servait. Grâce à ses efforts, et surtout à ses détours tôt ou tard on arrivait à la morale. Cette méthode a été déjà généralisée dans le monde antique par le savant d'Alexandrie, Philon le Juif, qui commentait les livres bibliques selon l'enseignement des rabbins et les idées de Platon, appliquées par le philosophe athénien aux mythes grecques. Cette méthode a été admise, généralisée et étendue non seulement aux livres saints, mais aussi laïques. *Continentia Virgiliana*, autrement *Aeneis moralisata* de Fulgence, est un exemple classique d'une telle méthode, vive pendant des siècles entiers, grâce à la domination de la pédagogie par l'allégorie. Ses principes ont été exposés par Martianus Capella, dans un traité allégorique *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Ce traité servait de manuel dans les écoles de sept classes et propageait ainsi les opinions de l'auteur.

L'art médiéval, surtout la sculpture et la peinture, prit le même chemin que la science. L'ornementation des cathédrales médiévales, les milliers de sculptures, de bas-reliefs et de tableaux frappent le touriste d'aujourd'hui par la richesse des scènes énigmatiques. Aux yeux des historiens d'art médiéval tout est clair. Chaque détail, qui, pour quelqu'un de non initié à ces problèmes, peut sembler être un produit accidentel de l'imagination, a son sens défini et sa place dans la chaîne précise de tels ou autres phénomènes, dans les contes bibliques, la hagiographie,

dans les légendes ou dans les récits édifiants, ou grâce à l'interprétation allégorique, considérés comme tels.

Et c'est justement à la base de cette science pénétrée d'allégorisme, et de l'art fondé sur les idées allégoriques, la littérature médiévale devint un domaine où l'allégorie put se développer si largement, qu'elle étouffa toute autre idée littéraire.

De là s'impose une conclusion pratique, non indifférente pour un historien de littérature qui s'intéresse à la division de cette littérature en périodes et en courants à l'intérieur de ces périodes. Un coup d'oeil sur leur classification chronologique: la renaissance, le baroque, le siècle des lumières, le romantisme, le positivisme, le néoromantisme, indique que ces appellations proviennent de phénomènes de caractère littéraire, des arts plastiques ou de la pensée philosophique, et que cette classification s'appuie sur tels ou autres éléments qualitatifs. Par contre, la période préliminaire, appelée Moyen Age, a un caractère quantitatif chronologique; car elle a sa source dans l'histoire politique. Dans cette situation s'impose irrésistiblement la nécessité d'introduire un terme propre, littéraire, qui rendrait le caractère de la littérature du Moyen Age. Si l'on considère que dès le V^e siècle, de la *Psychomachie* de Prudence jusqu'à la fin du XV^e siècle, le moyen d'expression fondamental de cette littérature était l'allégorie, et qu'elle caractérise aussi toute la culture intellectuelle et artistique du Moyen Age, il est impossible de ne pas admettre que le terme recherché est — allégorisme¹⁶.

Przełożyła Helena Devechy

ALEGORIA W PRĄDACH ROMANTYCZNYCH

STRESZCZENIE

Szkic zakłada, iż pewne prądy literackie wykazują trwałą predylekcję do posługiwania się pewnymi, uprzywilejowanymi przez nie środkami wyrazu artystycznego, które to środki w sposób wyraźny i naukowo uchwytny decydują o charakterze stylu danych prądów, a tym samym o charakterze ich szaty stylistycznej. Za taki środek, znamienny dla prądów „romantycznych”, tj. alegoryzmu średniowiecznego, baroku, romantyzmu i neoromantyzmu (symbolizmu), uznać trzeba alegorię. Prądy romantyczne, które w przeciwieństwie do klasycystycznych, zainteresowanych przede wszystkim zjawiskami materialnymi składającymi się na życie fizyczne jednostki i społeczeństwa, skupiały uwagę na zjawiskach duchowych, psychologicznych i socjologicznych, a więc z natury swej abstrakcyjnych, i z konieczności dla wyrażenia tych zjawisk szukały w sztuce formuł czy raczej obrazów plastycznych. Z konieczności tych wyrosły już we wczesnym średniowieczu swoiste alegorie, oparte na uosobieniu zjawisk psychicznych, jak walczące z sobą cnoty i grzechy, a więc przeróżne psychomachie, oraz zjawisk socjologicznych, ukazywanych w postaci podróży po miejscowościach fikcyjnych, utrwalonych m. in. w głośnym *Roman de la rose* lub w postaci takich czy innych wizyj o charakterze nieraz apokaliptycznym. Pomysły te, zarzucone w klasycystycznej

¹⁶ J'ai exposé ces opinions dans mon rapport: *Allégorie, allégorisation et allégorisme* à la séance de l'Académie polonaise des Sciences à Cracovie en automne 1945 (Cf. *Bulletins de l'Académie Polonaise des Sciences*, 1945, XLVI, no 1—5, p. 49—50).

literaturze Odrodzenia, odżyły w okresie baroku, a później, po przewyciężeniu niechętnego im Oświecenia, w twórczości pisarzy romantycznych i raz jeszcze w symbolizmie, od prądu poprzedniego oddzielonym przez pozytywizm. Symbol bowiem, przedmiot wielu spornych rozważań estetyków i teoretyków literatury, przy bliższym zbadaniu jego struktury i charakteru okazuje się niczym innym jak tylko nowoczesną, niewątpliwie doskonalszą postacią starej alegorii. Stwierdzić to da się bez trudności na przykładzie choćby odwiecznej psychomachii, występującej nie tylko u Prudencjusza czy Chaucera, ale również w moralitetach, a następnie u Mickiewicza, Słowackiego i Wyspiańskiego.

Takie spojrzenie na alegorię i jej funkcję literacką upraszcza i ułatwia rozumienie procesów historycznoliterackich, ale zarazem wzbogaca je, kładzie bowiem nacisk na zjawiska nie tylko treści, ale i formy, typowe dla prądów literackich i ich produkcji artystycznej.

Julian Krzyżanowski