

N° 4—6 I—II

AVRIL—JUN

1939

---

BULLETIN INTERNATIONAL  
DE L'ACADÉMIE POLONAISE  
DES SCIENCES ET DES LETTRES

CLASSE DE PHILOGIE  
CLASSE D'HISTOIRE ET DE PHILOSOPHIE

CRACOVIE  
IMPRIMERIE DE L'UNIVERSITÉ  
1947

Publié par l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres sous la direction de S. Mikucki, directeur de la Chancellerie de l'Académie

Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności  
Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie pod zarządem K. Kiecia  
M-17009

28

**BULLETIN INTERNATIONAL**  
**DE L'ACADÉMIE POLONAISE DES SCIENCES**  
**ET DES LETTRES**

I. CLASSE DE PHILOGIE  
II. CLASSE D'HISTOIRE ET DE PHILOSOPHIE

**N° 4—6**

**Avril—Juin**

**1939**

**SÉANCES**

**I. Classe de philologie**

17 avril. MĄDYDA Wl.: De pulchritudine imaginum deorum quid auctores Graeci saec. II p. Chr. indicaverunt.

DYBOSKI R.: William Morris. Poète et Prosateur.

1 mai. MAŃKOWSKI T.: L'ancien Lwów son art et sa culture artistique.

8 mai. SINKO T.: Réminiscences romaines et italiennes dans les Silviludia de Sarbiewski.

MANTEUFFEL J.: Fouilles à Edfu. Compte-rendu des travaux de 1938—1939. (Inscriptions).

9 juin. ŁEMPICKI Z.: Le positivisme, l'idéalisme et le néo-positivisme dans l'histoire de la littérature.

NEBEL L.: Julien Klaczko. Biographie de la Création.

**Commission pour l'étude de l'histoire de l'art en Pologne**

28 avril. MUSZYŃSKA-KRASNOWOLSKA M.: L'ancien Collège des Jésuites à Krzemieniec.

MAŃKOWSKI T.: Les sculptures inconnues d'André Schlüter.

25 mai. MICHAŁOWSKI K.: Tell Edfu 1939. Résultat des troisièmes fouilles franco-polonaises.

ESTREICHER K.: Décoration picturale de la chapelle Hińcza de Rogów dans la Cathédrale du Wawel.

17 juin. GĄSIOROWSKI J.: Analyse et classification des faits dans la méthode des recherches archéologiques.

20 juin. PUŁASKI F.: L'auteur inconnu du tableau hollandais du XVII. siècle nouvellement découvert.



**Commission pour l'étude de l'histoire de la littérature en Pologne**

- 28 avril. DIHM J.: Nouvelles publications sur Niemcewicz. Nouvelles éditions projetées pour certaines de ses oeuvres.

**Commission pour l'étude des langues orientales**

- 29 avril KOWALSKI T.: Recherches sur la relation de voyage d'Ibrahim Ben Yakoub concernant les Slaves. Problème Ibrahim-Turtusi.

**II. Classe d'Histoire et de Philosophie**

- 24 avril. RYBARSKI R.: Inflation du denier et de monnaie d'or sous Jean-Casimir.  
 PIWARSKI K.: Le prince Jacques Sobieski, seigneur d'Olawa. (1691—1737).  
 22 mai. DOBROWOLSKI K.: Recherches sur la mentalité des sociétés primitives dans les temps modernes en Europe.  
 9 juin. ŻUKASIEWICZ J.: La Méthode de syllogisme d'Aristote.

**Commission de préhistoire**

- 16 mai. JURA A.: Les stations paléolithiques au Sowiniec.  
 NOSEK S.: Deux centres de culture céramique étoilée.  
 JAMKA R.: Compte-rendu des fouilles à Chmielów Piaskowy.  
 10 juin. ŚMIESZKO M.: La culture des Tumulus Subcarpathiens.  
 FITZKE J.: Tumulus de l'époque de bronze à Boratyn et Szepel près de Łuck.  
 Tumulus du XI—XII siècle après J. Chr. en Volhynie.

**Commission ethnographique**

- 12 mai. SEWERYN T.: Recherches sur le costume de la petite noblesse rurale aux confluent du Dniestr.  
 DOBROWOLSKA A.: Costumes des »Jacki« de Jabłonków.  
 DOBROWOLSKA K.: Rencontre de la culture agricole et de la culture pastorale.  
 31 mai. WINDAKIEWICZ H.: Traces de la théorie des gammes grecques dans la musique et les chants populaires.  
 GAŚSIOROWSKI J.: Apparition du cuivre et du bronze dans les cultures d'Égypte et d'Asie.  
 MALICKI L.: Costume des Montagnards Silésiens.  
 STEFFEN A.: Recherches ethnographiques en Mazovie prussienne.

## SÉANCE PUBLIQUE ANNUELLE DE L'ACADÉMIE POLONAISE DES SCIENCES ET DES LETTRES

La séance publique annuelle de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres eut lieu de 10 juin 1939, en présence du professeur Wojciech Świątosławski, ministre des Cultes et de l'Instruction Publique, qui représentait Mr. le Président de la République et le Gouvernement Polonais.

La séance fut ouverte par le président de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres qui caractérisa la situation et les travaux de cette institution, puis le Secrétaire Général présenta le compte rendu de l'activité déployée par l'Académie l'année 1938/9. Il nomma ensuite les membres nouvellement élus, ainsi que les personnes auxquelles furent décernés des prix.

Le prix, fondé par Probus Barczewski et destiné à l'auteur du meilleur ouvrage historique paru en 1938, fut attribué au professeur Władysław Konopczyński, en qualité d'auteur de de l'ouvrage intitulé *Konfederacja Barska* (La Confédération de Bar). En même temps et d'après l'article 6 du règlement sur le décernement du prix fut réservé le droit de se présenter au concours de l'année prochaine à l'ouvrage du professeur Józef Feldmann: *Bismarck i Polska* (Bismarck et la Pologne).

Le prix, fondé par l'abbé Adam Jakubowski et destiné pour l'auteur d'un ouvrage historique, fut décerné au docteur Stefan Kieniewicz pour son livre *Adam Sapieha*.

Le prix, fondé par l'Abbé Adam Jakubowski et destiné à l'auteur d'un ouvrage »pour relever et instruire«, fut décerné au docteur Ludwik Posadzy en qualité d'auteur de l'ouvrage intitulé *Poglądy polityczne Mickiewicza* (Les opinions politiques de Mickiewicz).

Le prix, fondé par Adam Szajkiewicz pour un ouvrage du domaine de mathématiques écrit par des auteurs polonais et publié en polonais, fut decerné aux professeurs Stanisław Saks et

Antoni Zygmund pour l'ouvrage intitulé *Funkcje analityczne* (Fonctions analytiques).

Le prix de 20.000 zł, fondé par Jeanne Mościcka née Richter pour un ouvrage du domaine de la mathématique et de l'astronomie, fut décerné au professeur Stefan Banach en qualité de l'auteur de l'ouvrage *Sur les fonctionelles linéaires* (Studia Mathematica I).

Furent élus membres de l'Académie:

### I. Classe de philologie

#### a) Membres titulaires:

- 1) le dr. Tadeusz Mańkowski, historien de l'art à Lwów;
- 2) le dr. Stanisław Pigoń, professeur d'histoire de la littérature polonaise à l'Université de Cracovie;

#### b) Membres correspondants:

- 1) le dr. Adam Bochnak, docent d'histoire de l'art des peuples chrétiens à l'Université de Cracovie;
- 2) le dr. Jerzy Kowalski, professeur de philologie classique à l'Université de Lwów;
- 3) le dr. Kazimierz Piekarski, docent de bibliographie et de bibliologie à l'Université de Varsovie;
- 4) le dr. Antoni Śmieszek, professeur d'Égyptologie à l'Université de Varsovie;
- 5) le dr. Witold Taszycki, professeur de la langue polonaise à l'Université de Lwów.

### II. Classe d'histoire et de philosophie

#### a) Membres titulaires:

- 1) le dr. Stanisław Grabski, professeur d'économie politique à l'Université de Lwów;
- 2) le dr. Kazimierz Tymieniecki, professeur d'histoire médiévale à l'Université de Poznań;

#### b) Membres correspondants:

- 1) le dr. Bohdan Nawroczyński, professeur de pédagogie et d'organisation scolaire à l'Université de Varsovie;
- 2) le dr. Stefan Szuman, professeur de psychologie pédagogique à l'Université de Cracovie;
- 3) le dr. Bohdan Winiarski, professeur de droit international à l'Université de Poznań.



### III. Classe des sciences mathématiques et naturelles

#### Membres correspondants:

- 1) le dr. Lucjan Grabowski, professeur d'astronomie et de géodésie à l'École Polytechnique de Lwów;
- 2) le dr. Jan Samsonowicz, professeur de géologie à l'Université de Lwów;
- 3) le dr. Jan Suszko, professeur de chimie à l'Université de Poznań.

### IV. Classe de Médecine

#### Membres correspondants:

- 1) le dr. Marian Gieszczykiewicz, professeur de microbiologie à l'Université de Cracovie;
- 2) le dr. Stefan Pieńkowski, professeur de neurologie et psychiatrie à l'Université de Cracovie;
- 3) le dr. Janusz Supniewski, professeur de pharmacologie à l'Université de Cracovie;
- 4) le dr. Zydmunt Szantroch, professeur d'anatomie à l'Université de Cracovie.

Mr. le Président de la République Polonaise a approuvé l'élection des savants étrangers suivants, élus membres de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres:

#### Classe d'histoire et de philosophie

##### Membre titulaire étranger:

Bronisław Malinowski, professeur d'anthropologie à l'Université de Londres.

#### Classe de Médecine

##### Membre correspondant étranger:

Walter Penfield, professeur de neurologie à l'Université de Montréal (Canada).

Avant la clôture de la séance, le professeur Józef Kostorzewski fit une conférence sur »Les enceintes fortifiées de l'ancienne Pologne à la lumière de récentes fouilles«.

## Résumés

---

1. DYBOSKI R.: **William Morris jako poeta i prozaik** (*William Morris as a Writer*). Séance du 17 avril 1939.

Of the three men who did most for the awakening of the sense of beauty in the industrialised, middle — class England of the Victorian era, Ruskin is pre-eminently the pioneer and theoretician of the movement: he introduces into it a wealth of intellectual experience of his own, and an abundance of illustrative material from wide domains — little known to the English public at that time — of the history of European art. Rossetti appears to us surrounded with the twofold glory of his creative achievements in the art of painting and in that of poetry. William Morris, the youngest of them all, as a theoretical thinker both in the sphere of art and in that of social thought owes much to Ruskin; as a creative artist he is — especially in his beginnings — under the profound influence of Rossetti; but he surpasses both the one and the other by the vigour of his action and the reality of his attainment in the way of establishing for art a position in the material surroundings of the community's everyday life. As the creator of workshops devoted to decorative art and producing furniture, stained-glass windows, wall-papers, tapestries and, finally, beautiful books, he became for the England of his day, and in due time for the world at large, the recognised leader in the great modern »applied art« movement.

Side by side with his lifelong, and always fervently enthusiastic, organising activities in one branch of decorative art after another, Morris, with his exuberantly active nature, found time and energy for literary activities truly overwhelming in their abundance. The literary harvest of a life of sixty-three years is gathered in the twenty-four large volumes of the Library Edition which we owe to the author's daughter May Morris; and the



variety of that output is as impressive as its quantity: it comprises tens of thousands of lines of epic poetry, an almost continuous outpour of lyrical verse from youth till age, a long series of prose romances, a multitude of lectures and essays, and almost a library of translations of ancient masterpieces both from the classical and the medieval languages. This amazingly prolific literary production, according to the testimony of Morris's personal friends, was always considered by him as the amusement of his leisure moments rather than as part of his serious work in life. This recreational view of his literary activities is partly explained by his prodigious facility, especially in writing verse; for as to prose, he only acquired the habit of prose composition on a larger scale in his later years, and not without some effort.

The first focus of poetic production in Morris's life is constituted by the volume of verse published by him at the age of twenty-four under the title *The Defence of Guenevere and Other Poems* (1858). It is the outcome of an undergraduates enthusiasm for the new painting and poetry of the Pre-Raphaelites — especially of Rossetti — and among other elements that went to its making there were his vacation rambles with Burne-Jones in the shadow of the Gothic Cathedrals of Northern France, and such fundamental items in Morris's miscellaneous reading as Sir Thomas Mallory's *Morte d'Arthur*, Froissart's *Chronicles*, and the old English and Scottish popular ballads. Throughout the narrative poems derived from these three principal sources of inspiration, there is something invariably mysterious and unaccountable, not to say uncanny, in the mentality and behaviour of the various characters presented: ecstasies of love and paroxysms of ferocity, raptures of youthful heroic impulse and melancholy broodings in old age over the memories of the past, the transports of victorious fighting and the passive fortitude of tortured prisoners, the most perverse plotting and the most sublime loyalty, seraphic ardours of prayer and gross obscurities of superstition, — all this is intermingled in the same stories and together produces an effect as of a strange, enchanted world. The power of this poetic magic is increased by a deliberately desultory manner of narration, full of dramatic transitions, suggestive allusions, and enigmatic omissions — these being features of style derived from the old ballads, which also provided the model for

the intensities of repetitive dialogue, for the use of stanza structure, and, last not least, for the haunting burdens, some of them in glamorous old French. This manner, which owed much to Rossetti's poetry, and something also to Browning and to Tennyson, occasionally bordered dangerously on affectation. It was soon to be superseded by an entirely different and more mature style, but in the solitary youthful volume, with all its faults, it produced something which could never be repeated in its poetic quality, and which, indeed, by its pervading lyrical restlessness, carries stronger appeal to the reader of to-day than the mellowed work of Morris's later years.

It is in a profoundly changed condition that we behold Morris's poetic art, in the second stage of its development, in the vast cycle of twenty-four epic stories collected under the title *The Earthly Paradise* (1868—1870). Following the example of Boccaccio) of Chaucer, and of other medieval masters of narrative, Morris fitted his collection of tales into the framework of an underlying imaginary situation: the stories are supposed to be exchanged at monthly gatherings between a crew of errant seafarers from medieval Norway and their hosts on a faraway island, the descendants of ancient Greek colonists. The tales are accordingly taken, one-half of them from the treasure-house of classical tradition, and the other half from the romantic legends and fairy lore of the medieval nations. In the fashion of medieval epic writers, each couple of stories is introduced by a prologue, describing the face of nature in the month of the particular gathering, and these twelve prologues form a garland of pictures setting forth the charms of rural scenery — and English scenery throughout — in the different seasons. Among the subjects of the tales we meet such familiar themes of antique legend as Amor and Psyche, Pygmalion and Galatea, Perseus and Andromeda, the faithful Alcestit, and others. The adventurous history of the Argonauts and of Jason's unhappy union with Medea, grew into a separate epic in seventeen long cantos (*The Life and Death of Jason*. 1867). Among the Romantic group of subjects in *The Earthly Paradise* those predominate in which elements of chivalrous heroism are combined with fantasy and witchcraft from Northern European folklore or Eastern fairy — tale: such the story *Ogier the Dane*, with its two worlds — fairyland



and the land of men — between which the hero moves to and fro. An enchanted princess who becomes a dragon by night; an underground cave full of treasures which imprisons their seeker for ever; the magic transformation of a proud king into a beggar for a period of penance — such are the themes of other tales of this group, all of them well known from various versions in the vernacular literatures of the middle ages.

In point of style, there is a profound difference between *The Earthly Paradise* and *The Defence of Guenevere*. The early volume was full of imaginative tension and feverish sentiment: here there is epic calm of narration, majestic evenness in the movement of events, and crystalline clearness throughout a mass of detail. And in place of the passionate and varied lyric metres of *Guenevere*, the stories of the *Paradise* flow smoothly along in a stream of rhymed heroic verse, rarely broken (in *Jason*) by Orphic interludes of song. Not only the rhymed epic verse, but the mellifluous course of the narrative style was modelled, as Morris thought, on the clear and even flow of the narrative poetry of old Chaucer, to whom indeed he pays noble homage as to his master towards the end of *Jason*; but the reader easily realises that this epic style owes more to Virgil, whose *Aeneid* Morris was to translate in his later years. The uniform sublimity of speech and gesture common to all characters in the *Paradise*, as well as the invariably dignified decorative character of background and surroundings (including clothes and implements, which all seem to have come from Morris's own art workshops!) — all this reminds us of the unchangingly lofty epic manner of Virgil, with his deficiency of fire and utter lack of humour, rather than of Chaucer with his fullblooded realism and subtly ironic art. With Virgil, Morris also has in common a constitutional streak of tender melancholy: the note of »tears in mortal things« runs like a burden through all the stories, and the thought of the inexorable fate of mortality continually haunts his poetic imagination, as indeed (according to the testimony of friends) it also continually haunted his vigorous and active personal life.

The new epic style of Morris was, however, to pass into yet another different phase in the great narrative poem which now holds the recognised position of his epic masterpiece — *The*



*Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs* (1876). While still an undergraduate at Oxford, Morris had found enchantment in Thorpe's *Scandinavian Mythology*; in the period of *The Earthly Paradise*, he began to study the Icelandic sagas in the original language; and he used one of them — the *Laxdoela Saga* — for one of the stories in the *Paradise* — *The Lovers of Gudrun* — and translated several others. He also went on a holiday voyage to Iceland and was powerfully impressed by the bleak and gloomy grandeur of the landscape — a fitting background indeed for those stories of forceful passions and fierce family feuds, of headstrong adventurous impulse and unbending, iron endurance. At last, after so many of the world's best stories retold in the *Paradise*, Morris resolutely turned towards the greatest of Scandinavian legends, that story of the Niblungs which, as he himself said, must be to the nations of the North what the tale of Troy was to the Greeks. For the foundation of his poetic version of the theme he took neither the German *Nibelungenlied*, in which the old Teutonic legend is invested with the garb of chivalrous and Christian civilisation, nor the Old Norse Eddic Poems, which breathe all the elemental passion and cruel fatalism of a more primitive age; he chose for his groundwork the classic prose of the Icelandic *Völsunga Saga* which he had himself translated, and in which, with all the power of the original features of the story preserved, there is clearness, continuity, and ease of epic narration, as contrasted with the dramatic, ballad-like desultoriness of the *Edda* lays. On the model of the *Völsungasaga* Morris comprises within his epic the story of several generations, including both the heroic life of Sigurd's father and the revenge of Sigurd's wife after his death on those who had been the cause of his undoing. The centre of the theme, however, in Morris's version as in the old saga, is the fateful love of Brynhild for her deliverer Sigurd, and the tragic change of that love into murderous hatred in return for scorn and betrayal. As a fit garment for this great poetic subject Morris devised for himself a long line composed of anapaests and iambs, which has all the epic flow of the *Earthly Paradise* and yet a different intensity of speed and a more impulsive force. Similarly in the narrative itself, we here find the same fullness of detail, the same heroic majesty of the figures, and

the same decorative richness of background as in the *Paradise*, yet at the same time a strength of feeling, a full-bloodedness in the characters and in their actions which was lacking there: this is no longer Virgilian sublimity, but something like Homeric impetus. There is, indeed, here again that pervasive note of melancholy brooding on the fate of mortality; but the fatalism is no longer passive as in the *Paradise* — it is an active fatalism, facing the inexorable destiny of human kind, and manfully struggling against it.

With all these acknowledged excellences, *Sigurd* is lapsing into oblivion to-day, together with so many other great works of Victorian literature. The reason is not merely that the »common reader« of our time simply declines to read long narratives in verse; there is also the deeper cause that the legendary world of the ancient Teutonic heroes is more remote from the interests of modern man than, say, the much more popularised and familiar heroic world of ancient Greece. Wagner, in his *Ring of the Niblungs*, actualised the remote Germanic myths and legends by presenting the curse which hung over the Niblung treasure as something like a symbol of the baneful aspects of modern capitalism. Morris does not strike that note definitely anywhere in his poem, although he was soon to become an ardent socialist himself; and the world of *Sigurd* remains as distant from the spiritual life of the readers of to-day as the grim and austere *ultima Thule* of Icelandic scenery is from the swarming cities and cheerful green spaces of England.

The socialist activities to which Morris turned on the threshold of age, were conducted with the same youthful fervour which marked all he did in life. They resulted in a mass of literary production, much of which — being in the form of lectures and articles — was necessarily ephemeral. In those parts of it which claim a more permanent place in the history of imaginative literature, we notice once again a thorough change in form and style. Once more, indeed, did Morris return to narrative verse, in the tragic love-story *The Pilgrims of Hope* (1885), for which the dramatic days of the Paris Commune of 1871 provide an impressive historical background, and once more did he here achieve high poetic effects, though not in his old epic vein, but in monologue passages of brooding reflection and tender senti-



ment (*The Message of the March Wind, Mother and Son, The Half of Life Gone*). In its bulk, however, the work of these later days of Morris's is in prose. It consists of a number of romances more or less fantastic in texture, the earlier ones among them distinctly embodying his new Socialist creed. *News from Nowhere* (1890), the most famous and certainly the most perfect one of all these works, was written in deliberate opposition to a Utopian vision of urbanised and highly mechanised human society in the year 2000 A. D., as unfolded in a widely-read book by an American writer, viz. E. Bellamy's *Looking Backward* (1887). In resolute contrast to this, Morris presents to us a picture of England in the twenty-first century, — an England become largely rural again, with agriculture and old-fashioned handicrafts flourishing in it once more in place of large-scale urban commerce and industry. In an amazing way, this imaginary future England combines individualist liberalism amounting almost to a realisation of the anarchist ideal, with complete communism accompanied by general well-being. There is an utter absence of the bureaucratic machinery now supposed to be necessarily associated with a Socialist system, — in fact an absence of almost all public institutions, from Courts of Law and legislative bodies to economic organisations, and even to schools! — and no trace, on the other hand, of the greed for personal possession and power which marked the capitalist world. In describing, in the central chapters of the book, a trip of a merry crowd of Londoners by boats up the river for the annual hay-making season, Morris had no need to change much in the actual aspect of the countryside along the river, and he even introduces into his account of the charms of the pastoral landscape of meadows, fields and groves a faithful description of his own beloved country seat, Kelmscott Manor. It is fitting, however, to keep in mind that Morris, like his great predecessors Plato and Thomas More, did not presume to offer us in his Utopia a systematic exposition of social doctrine; even more, that he is not always quite earnest. In fact, the free play of illogical imagination and the constant admixture of refreshing humour are among the principal charms of this delightful work.

In comparison with the high literary value of *News from Nowhere*, the Utopia of the past which preceded this Utopia of



the future, viz. *A Dream of John Ball* (1888), — which is a glorification of olden-time rural England with the Peasant Rising of 1381 for its background, — fades into relative insignificance. So do the numerous other prose romances which flowed in quick succession from Morris's indefatigable pen during the remaining years of his life (1890—1896: *The Roots of the Mountains. The Story of the Glittering Plain, The Wood Beyond the World, The Well at the World's End, The Water of the Wondrous Isles. The Sundering Flood*). Free from a definite Socialist tendency, they are frankly presented as fairy tales, bathed in an atmosphere of subtle symbolism in the Pre-Raphaelite fashion, and sometimes slightly suffused with a tinge of moral teaching in the medieval manner, which adds a certain spiritual depth to their imaginative radiance. In the mood which they express, they have an affecting resemblance to the »dramatic romances« of Shakespeare's last years: here as there, we are moved to observe the tenderness with which an ageing man dwells on images of youth and love and springtime; but at the same time, there is all the old fervour of Morris's never extinguished enthusiasm of belief in noble causes and of unflagging hope for better things. Hence the invariable happy endings of all these tales; hence also the singularly blissful tone which pervades these products of age, and which caused the Irish singer W. B. Yeats — himself a master of »the faery way of writing« — to call Morris — »the happiest of poets«. He was undoubtedly one of the happiest of men throughout a life of unceasing and ever-joyous creative effort in many fields of endeavour. —

2. ESTREICHER K.: *Dekoracja malarska kaplicy Hińczy z Rogowa w Katedrze na Wawelu. (La décoration picturale de la chapelle de Hińcza de Rogów dans la cathédrale du Wawel)*. Séance du 25 mai 1939.

Dans la cathédrale de Cracovie on voyait jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, à côté de la tour d'horloge, une arcade, avec un jubé à l'étage qui donnait sur la nef latérale et qui était le reste d'une construction encore romane. Du balcon du jubé on faisait voir aux fidèles la tête de St Stanislas; sous le jubé, le chatelain Hińcza de Rogów installa en 1465 une petite chapelle dédiée aux

Sts Innocents, où il plaça son monument funèbre, ainsi que celui de son père. Długosz, donnant les détails sur la fondation de Hińcza, mentionne que le châtelain orna avec des peintures la dite chapelle. Pendant les derniers (1938) travaux de restauration dans cette partie de la cathédrale on a construit une nouvelle descente dans les caveaux royaux. C'est alors qu'on a restauré les restes de la décoration picturale qui existaient encore et qui d'ailleurs étaient déjà connus en partie aux historiens d'art.

L'espace exigü qui reste aujourd'hui de la chapelle de Hińcza de Rogów est couvert d'une voûte romane du XIII-e siècle. Après nettoyage, les peintures suivantes sont apparues: la Madone sur le trône (sur ses genoux, elle avait probablement à l'origine l'Enfant tourné directement vers le spectateur); le prophète et les saints en adoration devant elle; Jésus, entouré des quatre symboles des évangélistes; et, enfin, les fragments d'un groupe de Vierges et de Martyrs. Sur le mur on voit aujourd'hui l'Annonciation et, conformément au nom de la chapelle, le Massacre des Innocents. Le genre de ces peintures ne diffère en rien de celui des tableaux et de la peinture à fresque de l'école cracovienne du XV-e siècle. La production picturale de Cracovie de l'époque nous est à présent suffisamment connue pour pouvoir rattacher, avec une certitude absolue, les peintures découvertes à toute une série de tableaux cracoviens des années 1460—70 (même si Długosz ne les avait pas datées). Il semble probable que l'artiste qui les a faites était un peintre cracovien de l'époque.

Une analyse détaillée stylistique et iconographique permet de constater que le peintre, ou peut-être l'atelier du peintre qui a exécuté cette décoration, subissait fortement l'influence de la peinture russo-byzantine, très populaire en Pologne à cette époque. On l'appliquait à la décoration de beaucoup d'églises catholiques, dès le temps de Casimir le Grand, comme p. ex. dans les églises de Wislica, Lublin, Sandomierz, ainsi que dans la cathédrale de Cracovie. Il est évident que le tableau de Jésus en Majesté, peint par un peintre cracovien dans le style de l'Europe occidentale, suit pourtant un modèle russo-byzantin dont les détails ne sont pas toujours bien compris par l'artiste exécutant. Il en est de même de la Madone sur le trône qui représente probablement le type de Nikopé fréquemment rencontré à l'Orient.



Ici le rapporteur s'oppose aux conclusions de l'étude de Mme Dr. C. Osieczkowska: Remarques sur l'école polonaise de la peinture byzantine (Discussions et matériaux de la I-e section de la Société des Amis des Sciences à Wilno, I, 2, p. 36—130). Mme Osieczkowska soutient que la décoration picturale de l'église de la Trinité à Lublin, exécutée par des peintres russo-byzantins en 1418, reflète la pensée et les doctrines catholiques, et que, malgré la forme traditionnelle de la peinture, leur côté théologique et iconographique reste celui de l'Europe occidentale. Cependant un examen détaillé de l'iconographie des peintures de Lublin permet d'y reconnaître une exposition de principes théologiques de l'église, non pas occidentale, mais au contraire orientale. Ainsi p. ex. on trouve dans le tableau de la Trinité sur la voûte de l'église de Lublin l'idée nettement exprimée que le Saint-Esprit vient du Père, — conformément à la doctrine de l'église grecque, — et non pas du Père et du Fils comme l'enseigne l'église d'Occident. Et c'est pourtant la dispute sur le «filioque» qui a amené la rupture définitive entre l'Orient et l'Occident chrétien.

Les peintures de la chapelle de Hińcza au Wawel laissent apparaître pour la première fois dans l'histoire de la peinture polonaise moyenâgeuse les modèles russo-byzantins d'une manière claire et distincte. Jusqu'à présent on n'avait pas rencontré de cas pareil, ce qui semblait même assez étrange. Deux grandes écoles de la peinture, l'occidentale et l'orientale, s'affrontaient sur le terrain polonais et, selon toute apparence ne se pénétraient point. Maintenant, nous pouvons constater que la peinture russo-byzantine avait pourtant quelque influence sur l'art gothique en Pologne.

- 
3. GAŚIÓROWSKI S. J.: *Analiza i klasyfikacja faktów w procesie badawczym archeologii. (Analyse et classification des faits dans l'investigation archéologique)*. Séance du 17 juin 1939.

L'investigation archéologique embrasse trois phases successives, nécessaires à la connaissance des phénomènes dont s'occupe cette science, notamment l'observation (et l'analyse), la classification et l'explication des faits. Le présent travail est consacré aux deux premières, puisque la troisième phase sera traitée par l'auteur séparément. Ici, il ne cherche pas à établir quelque stricte formule méthodologique et il n'avance pas des postulats de cet ordre, mais



il tâche de définir le sens et le but de l'investigation archéologique telle quelle; en premier lieu, il voudrait arriver à des définitions exactes des notions dont se sert l'archéologie comme science. D'autre part, il n'a pas été possible d'éviter la critique des problèmes spéciaux qui se posent maintes fois dans de telles recherches.

L'auteur commence par affirmer que la civilisation humaine peut être étudiée, principalement, quoique non exclusivement, grâce à deux catégories de phénomènes, et notamment grâce au fait que l'homme vit dans la nature, c'est-à-dire qu'il dépend d'elle mais qu'il la change et, d'autre part, qu'il crée des objets matériels par l'effort et l'action de ses mains. Ainsi les choses matérielles faites par l'homme deviennent les sources primaires de l'étude de la civilisation. Ces sources sont donc les éléments des recherches quoique les éléments de la connaissance (qui a pour objectif surtout les causes) soient non seulement les sources mais aussi les phénomènes de toutes les catégories culturelles. Dans cet état des choses, l'archéologie devient une science qui s'occupe de l'investigation systématique de tous les produits de la main humaine, quels qu'ils soient, qui viennent du temps passé; pour des raisons pratiques, historiques surtout, et conventionnelles, on est amené à réduire cette définition théorique par la distinction suivante: l'archéologie s'intéresse surtout aux objets obtenus par les fouilles.

Les faits ou les phénomènes de l'activité humaine qui sont étudiés par l'archéologie peuvent être divisés en deux catégories ou degrés. Au premier degré appartiennent les phénomènes réalisés dans des objets concrets, matériels et tridimensionaux, par le travail des mains ou par l'action des mains et des outils. Comme faits du deuxième degré on voudrait considérer les causes de l'origine de ces phénomènes (les idées créatrices), les relations entre ces phénomènes, les phénomènes dont ils sont la fonction (p. ex. les facteurs religieux comme contingences), ainsi que leurs fonctions (p. ex. l'effet esthétique, le rôle magique). Une telle division est faite, par conséquent, selon la qualité, matérielle ou psychique, des phénomènes. Les faits du deuxième degré ne sont pas toujours individuels; compliqués, il le sont toujours. On voudrait les considérer comme les aspects de la civilisation qui font objet, totalement ou partiellement, de l'investigation archéologique.

Les faits du premier degré sont les éléments essentiels de cette investigation, étant les données immédiates, c'est-à-dire appartenant d'une façon immédiate à notre conscience. Les faits du deuxième degré sont les éléments et le but de notre connaissance; donc, ils deviennent plus importants pour celle-ci que les faits du premier degré. En connexion avec cet état de choses on saisit la différence réelle entre l'investigation archéologique et l'investigation historique: la différence entre la catégorie principale des sources archéologiques, et celle des sources historiques (sources écrites) consiste dans le fait que les premières sont des faits importants de l'archéologie étant en même temps des phénomènes importants de la civilisation, et les deuxièmes sont des faits culturels secondaires, inessentiels par eux mêmes, pour, et dans, le procès de la civilisation. Les faits archéologiques sont, évidemment, en même temps les faits des autres sciences de la civilisation, et il est permis d'affirmer, par conséquent, que les faits archéologiques sont, en premier lieu, les aspects artistiques et ergologiques de la culture. Une maison est, par exemple, un élément de la science économique ou de l'histoire de l'habitation ou de la technologie aussi bien qu'un facteur de l'étude ergologique, ou de l'histoire de l'art. Une statue d'une divinité peut être le thème de l'histoire de la religion et de l'histoire de l'art. L'archéologie, disons encore, s'occupe, pour certains cycles culturels, exclusivement de la culture matérielle et de l'art (archéologies dites historiques), pour d'autres, de la totalité de la civilisation (archéologie dite préhistorique), mais son point de départ reste toujours le même: l'activité ergologique et l'activité artistique. De tels différences dans le thème des recherches, ou dans la sphère du travail, sont toujours de pure convention étant sorties de la pratique du travail et non des prémisses théoriques.

Dans le second chapitre, l'auteur discute la première phase de l'investigation, c'est-à-dire l'observation qui reste étroitement liée à l'analyse. Le but de l'observation est la détermination du fait soumis à la recherche tel quel, ou l'affirmation de sa qualité. Ceci consiste dans l'examen précis du phénomène, et en premier lieu, dans l'établissement de 1) l'authenticité des sources ou des données, donc des faits de premier degré, et de 2) la vérité de l'existence des faits. Ces deux activités apparaissent, par conséquent, déjà analytiques et critiques. L'observation réside donc



dans l'action de caractériser extérieurement le phénomène individuel (fait du premier degré), et ne peut s'occuper ni des causes ni des contingences ni des fonctions des phénomènes. L'observation est nécessaire aussi bien dans l'archéologie théorique que dans l'archéologie pratique quoique elle diffère dans ces deux cas selon la manière de démontrer la vérité. Elle exige la possession des matériaux, c'est-à-dire des faits. Elle est différente de l'observation dans les sciences de la nature, et dans la science historique. Spécialement, l'observation archéologique essaie de démontrer l'authenticité, donc la vérité de l'existence, des aspects artistiques et ergologiques de la culture. Les catégories de l'observation deviennent nécessairement les catégories et en conséquence les critères de l'analyse puisque ces deux activités sont très étroitement liées l'une à l'autre. Ces critères peuvent être déduits du caractère même des objets-faits qui font le sujet de l'enquête. En commençant par les plus simples, les voilà: 1) matériel, 2) technique, 3) forme, 4) motif, 5) nombre des faits, 6) qualité des faits (espèce, classe, ou caractère). La cinquième et la sixième catégorie ne résident pas naturellement dans les objets mêmes. Le rôle de la cinquième, faible en apparence, car elle revient à la statistique, paraît pratiquement fort en raison du nombre constamment croissant des objets étudiés.

On voudrait, à cette place, accentuer que la détermination de la vérité du fait archéologique revient à deux éléments, notamment à 1) la concordance intérieure entre les critères de l'observation comme qualités du phénomène et à la concordance des phénomènes entre eux, et 2) à la concordance du fait observé d'une façon systématique avec l'état de la connaissance, même avec les hypothèses qui surgissent.

Les catégories ou les critères de l'observation et de l'analyse se basent sur un fond commun qui est fourni par la notion de l'analogie, celle-ci étant le trait caractéristique de toutes les méthodes comparatives. L'analogie, dirons-nous, mène directement à la comparaison. Sans la comparaison faite sur la base de la ressemblance ou du manque de ressemblance entre les phénomènes ou les traits de phénomènes, ni l'observation rigoureuse ou l'analyse ni la démonstration de la vérité ne pourrait exister. D'autre part, l'analogie comme indice purement formel ne peut



décider du jugement sur le sens et l'essence d'un phénomène culturel, d'autant plus qu'elle n'est pas identité.

Comme éléments de tout autre genre on devrait encore prendre en considération les contingences subjectives de l'investigateur. Son subjectivisme, quoique l'investigateur se base sur les méthodes objectives du travail qui résultent du matériel même, se limite peut-être, dans cette phase de l'enquête, aux modalités de sa faculté d'analyse, ainsi qu'à la conviction intérieure qu'il a épuisé toutes ses possibilités scientifiques, c'est-à-dire qu'il a exclu les erreurs possibles.

L'observation et l'analyse forment évidemment seulement la préparation aux phases suivantes de l'investigation car il n'existe pas de strictes limites entre les étapes successives de cette opération.

Deux questions spéciales se posent par suite des considérations antérieures: 1) le degré de vérité des phénomènes; 2) les lacunes dans le matériel de faits. Les faits du premier degré étant des données immédiates, ils deviennent les plus faciles à saisir par notre conscience. Les faits du deuxième degré exigent la critique rigoureuse et la démonstration de leur vérité, ce qui peut arriver exclusivement par l'analyse, donc par raisonnement, généralement par l'induction, en allant du détail au détail. On pourrait distinguer quatre classes de faits: 1) faits indubitables ou établis comme sûrs; 2) vraisemblables ou acceptés comme vrais; 3) possibles, ou faits dont l'existence ne peut pas être exclue; 4) postulés ou acceptés par hypothèse. Toutes ces catégories peuvent se montrer précieuses pour l'investigation. Les lacunes dans les matériaux seraient de deux sortes: 1) celles qui sont causées par une connaissance insuffisante de certaines époques ou territoires; 2) celles qui sont irréparables parce qu'une partie seulement des réalisations matérielles de l'homme, ergologiques ou artistiques, subsiste pour un temps prolongé, la majorité périssant d'une façon ou autre. Par conséquent, le matériel des faits archéologique sera toujours fragmentaire et la connaissance devrait être toujours incomplète. Mais, d'autre part, une connaissance généralisatrice et synthétisante peut devenir de plus en plus parfaite puisque tous les faits culturels ne possèdent pas une valeur égale au point de vue de l'investigation scientifique; un seul fait peut quelquefois symboliser d'une manière adéquate

toute une série de faits; ensuite, les faits qui nous manquent, les lacunes, peuvent être remplies dans une certaine mesure par d'autres moyens; ils peuvent être p. ex. reconstitués indirectement. Les lacunes dont nous pouvons déterminer l'existence ne paraissent pas nuisibles pour le savoir, celles dont nous ignorons l'existence sont dangereuses. Les lacunes complètement insoupçonnées seraient tragiques pour la connaissance. Le nombre toujours croissant des phénomènes connus et soumis aux recherches obvie jusqu'à un certain degré à une telle situation en constituant un facteur très important du progrès des recherches.

L'observation et l'analyse ne tiennent pas compte du procès par lequel passe le phénomène (comme dans les sciences de la nature), ni du procès général auquel le phénomène appartient comme partie intégrale. Les questions de cet ordre font partie de l'explication.

Après l'observation et l'analyse, la phase suivante est la classification des faits, ou mieux peut-être, leur corrélation, qui porte déjà les traits de synthèse. Le but réel de cette opération est la construction des classes ou des groupes des faits. Les critères de la classification sont les mêmes que ceux de l'observation et de l'analyse. La forme occupe entre eux la première place. La ressemblance observée entre les faits devient la base de la classification; cette base s'appuie aussi sur la conviction que les faits culturels sont continus (ce qui est démontré par l'auteur dans une partie suivante de son travail). Sans une telle conviction aucune classification n'aurait de sens car elle donnerait des groupes dont les membres individuels seraient isolés ou, d'autre part, choisis librement par le savant. La classification tend à lier les faits du premier degré avec les faits du second degré d'une façon extérieure. Le critère ou les critères de cette opération doivent être homogènes et uniformes; ils doivent appartenir à une seule catégorie, et en tout cas ils doivent être en accord entre eux, s'il y en a plus d'un. Puis, la classification doit être pleine, c'est-à-dire qu'elle ne peut omettre aucun membre soumis à la recherche. Nous tâchons aussi qu'elle soit simple autant que possible, mais sans être inexacte pour ce but. Nous classifions: 1) les faits individuels, 2) les relations entre les faits, 3) les rapports entre les relations, 4) les relations entre les faits archéologiques et la totalité de la culture. On pourrait définir la classification comme



une construction formelle qui tâche de saisir les rapports entre les phénomènes et les relations entre les rapports. Par conséquent, c'est une opération statique, non dynamique. Elle ne s'intéresse ni au procès ni à la tendance, ni à la cause ni à la fonction des phénomènes sous l'angle de leur sens et de leur contenu, quoique il existe une classification appelée g é n é t i q u e, et une classification fonctionnelle. Ces deux modalités forment déjà, selon l'auteur, la transition à la phase suivante de l'investigation, à l'explication, car il n'existe pas — répétons-le — de limites strictes entre les opérations cognitives successives. Pratiquement, la classification pose des cadres chronologiques et territoriaux aux faits et aux rapports entre les faits. Quant aux groupes, dont la construction est le résultat de la classification, ils peuvent être compris d'une façon assez diverse. Le résultat le plus important de la classification c'est le groupe appelé type, type ergologique ou type artistique (cf. G a s i o r o w s k i, Pojęcie typu w badaniach nad sztuką, Przegląd hist. sztuki, 1932); dans un autre sens on parle du type culturel. Sous la notion apparentée de s é r i e l'auteur serait enclin à voir un groupe dont les exemplaires individuels sont identiques et non seulement analogiques comme dans la notion du type. On pourrait établir d'autres notions encore comme celle du complexe culturel, ou du faciès, etc. En tout cas, la classification mène à une hiérarchie des faits. Son rôle pratique est immense. Si les classifications faites par divers auteurs sont incompatibles, ce qui arrive assez souvent, une faute dans l'établissement de faits a été peut-être commise, ou les hypothèses ont été diverses, ou la construction des classes a été fautive. Vouloir travailler sans classer paraît à l'auteur une illusion, car cette opération est une étape nécessaire dans toute étude de la civilisation. Remarquons seulement qu'elle peut ne pas être consciente. La classification donne la base objective à la dernière phase de l'investigation, à l'explication, dont le but est la connaissance des causes, des contingences et des effets des phénomènes avec l'aide des notions auxiliaires, des hypothèses et des théories. C'est déjà un thème séparé auquel est consacré le chapitre suivant du présent travail de l'auteur.

4. GAŚTOROWSKI S. J.: **Początki miedzi i brazu w kulturach Egiptu i Azji** (*Sur les débuts de la métallurgie du cuivre et du bronze en Égypte et en Asie*). Séance du 31 mai 1939.

La présente étude donne un fragment des recherches de l'auteur sur la culture matérielle dans les civilisations méditerranéennes et surtout sur la relation de l'homme à la nature. Le caractère de l'étude est archéologique, notamment ergologique, et non technologique, ce qui veut dire qu'on cherche à approfondir, en première place, les questions de forme et de fonction, les problèmes strictement techniques étant jugés secondaires. L'étude consiste aussi dans une distinction exacte entre les faits qui peuvent être considérés établis, et les hypothèses ou les théories.

En passant outre le problème de l'importance et de la fonction des métaux (cuivre, or) dans les sociétés primitives ainsi que la relation entre le feu et les métaux, l'auteur examine en première ligne les sources de notre connaissance de la métallurgie antique, notamment 1) les données géologiques; 2) les monuments conservés en cuivre et bronze; 3) les outils et les installations métallurgiques provenant des fouilles; 4) les représentations des activités métallurgiques sur les monuments d'art plastique (p. ex. sur fresques égyptiennes); 5) les inscriptions et autres données historiques des temps postérieurs, mais précieuses quand même pour les origines de la métallurgie. Puis, l'auteur donne un coup d'œil sur l'état présent des recherches sur l'origine des métaux dans la civilisation, surtout sur celle d'Égypte et d'Asie: les travaux généraux de Rickard ou de Lucas, et les études spéciales, comme celle de Rickardson, sont examinés. Les enquêtes faites jusqu'à présent ne suffisent pas, selon l'auteur, à combler maintes lacunes dans notre savoir, mais permettent quand même d'établir quelques hypothèses dont quelques unes montrent un haut degré de vraisemblance.

Ensuite, l'auteur passe en revue les matières premières de la métallurgie antique, et essaie de définir le bronze antique qui ne ressemble pas toujours au bronze moderne puisque les limites possibles de l'étain étaient, dans l'antiquité, plus larges que celles de maintenant.

L'auteur se range à côté de ceux qui tâchent de montrer que la connaissance primitive des métaux n'a pas été le résultat des facteurs utilitaires, c'est-à-dire économiques, ni ration-



nels et empiriques (la recherche consciente de nouvelles matières), mais qu'elle est sortie des tendances esthétiques de l'homme du néolithique récent (ou avancé). On amassait sans doute volontiers des fragments de cuivre ou d'or luisant pour en décorer son corps. Quant au bronze, on voudrait l'attribuer, comme le veut Rickard, *Man and metals*, à une trouvaille accidentelle de cet alliage. Avec le temps, quelques autres facteurs culturels se joignent à l'élément esthétique. Dorénavant, c'est l'utilité pratique des métaux qui décide du sort et de l'emploi de ces matières, et c'est la magie qui commence à jouer son rôle (p. ex. le fer est considéré impur en Égypte; valeur magique de l'or en Inde, etc.).

Dans la partie historique de son étude, l'auteur se base, pour l'Égypte, principalement sur l'ouvrage de Lucas, quoique non exclusivement. Il croit que les débuts de la métallurgie du cuivre ont été contemporains, aux bords du Nil, de ceux de Sumer, ou même antérieurs à eux. Les sources des minerais étaient toutes proches, notamment, comme on le sait, au Sinaï et dans le Désert de l'Est. Le cuivre devient le principal métal utilitaire et un important matériel artistique pendant l'Ancien Empire quoique il ait été connu depuis la fin de la période néolithique. Quant à leur morphologie, les objets en cuivre commencent par être fabriqués dans de petites dimensions mais tendent à devenir plus grands. Il n'existe pas de raison valable pour accepter l'existence des importations: les minerais sur les territoires limitrophes ont été suffisants pour la production égyptienne. On commence par le martelage mais on apprend déjà sous l'Ancien Empire les autres techniques principales. Les ingrédients accessoires étaient vraisemblablement accidentels, sauf probablement, plus tard, l'étain. — La question du bronze est, en Égypte, beaucoup plus compliquée. Les origines de ce métal remontent, même pour les outils, au Moyen Empire, mais c'est seulement pendant le Nouvel Empire que cet alliage devient général. Sûrement, il n'a pas été inventé en Égypte; c'est une importation sous forme de minerai d'étain ou sous forme d'alliage tout fait, probablement de la Syrie quoiqu'on ne puisse exclure le bassin de la mer Egée et spécialement l'Anatolie. L'Afrique centrale n'est pas probable comme source d'importation. L'Égypte paraît très active dans sa production en cuivre, et plutôt passive dans sa métallurgie du bronze.

D'autre part, l'état de nos connaissances sur celle-ci ne nous permet pas d'arriver à des conclusions indubitables.

Pour la Mésopotamie, aire la plus importante sans doute en Asie, nous manquons encore d'un grand nombre de données. On peut accepter qu'on ne trouve pas de métal dans les couches les plus profondes de la civilisation dite d'El-Obeid (El-Obeid, Our, Erech) quoique les Proto-Sumériens de cette phase aient connu, paraît-il, déjà cette matière. Dans la phase de Warka le cuivre a été connu, mais même dans la phase suivante de Jemdet-Nasr les objets en métal sont encore assez rares. La civilisation archaïque sumérienne se distingue par une forte éclosion de la métallurgie (p. ex. les Tombes Royales à Our, les tombes des personnes privées à Farah, Kish, etc.). Le bronze est connu dans la période dynastique ancienne sumérienne; la morphologie des objets archaïques est déjà très différenciée. En tout cas, l'étain apparaît dans les alliages du III<sup>e</sup> millénaire, d'autres ingrédients étant aussi connus. Les méthodes techniques sont excellentes. On peut affirmer que les Sumériens importaient les matières premières pour leurs produits en métal, de l'Iran ou de l'Anatolie probablement; mais l'exploitation et le travail ont été l'œuvre des Sumériens mêmes. Ainsi, l'invention de la métallurgie du bronze ne peut pas être attribuée aux Sumériens d'une façon absolument sûre. L'essor et l'importance de la métallurgie de ce peuple est amplement démontré par l'extraordinaire diffusion des types sumériens dans le monde asiatique (Gordon Childe), et par l'intermédiaire des pays limitrophes et pays plus éloignés, en Europe centrale.

En Palestine la période chalcolithique, au IV<sup>e</sup> millénaire, commence par une très modeste connaissance du cuivre (Vincent, Neuville): on le trouve dans les couches les plus profondes des tells (p. ex. à Ed-Douveir). Le bronze est connu dès le III<sup>e</sup> millénaire. Ces métaux ont été reçus par la population indigène certainement de dehors. Leurs sources de ces minerais se trouvaient sans doute en Syrie ou en Anatolie. L'individualisme artistique et ergologique reste toujours peu prononcé sur la terre de Canaan; une quantité d'objets sont toujours importés tout faits; la morphologie est peu intéressante dans les produits locaux; la technique est inférieure à celle de l'Égypte et de la Mésopotamie. D'autre part, la métallurgie du bronze ne paraît pas très retardataire



en comparaison avec celle de ces pays. — L'arrière-pays syrien est peu exploré pour ces problèmes. La Phénicie utilisait peut-être les ressources du pays mais pouvait en même temps se procurer les minerais de l'Anatolie. En tout cas, la Phénicie ne possède pas, au début de sa civilisation, qui correspond à la période chalcolithique de la Palestine, de production originale, et ne joue pas un rôle de premier plan. La Haute-Syrie (p. ex. Tell Halaf, Chagar Bazar) appartient sans doute à la zone d'influence de la civilisation sumérienne du III<sup>e</sup> millénaire.

L'Anatolie devrait jouer un rôle prépondérant grâce à ses ressources en minerais de toute sorte. Mais, dans ce vaste pays les périodes les plus anciennes sont peu explorées. Les débuts de la métallurgie du cuivre et ceux du bronze paraîtraient peu intenses sur toutes les aires culturelles: au III<sup>e</sup> millénaire c'est encore une fois l'influence sumérienne qui a été sans doute décisive. La connaissance du bronze vient peut-être de la même source. Hissarlik-Troie serait intermédiaire entre la métallurgie sumérienne et la production européenne. On ne voit pas de quelle façon on pourrait attribuer à l'Anatolie une activité créatrice indépendante.

Le Caucase et l'Arménie recevaient sans doute leurs connaissances métallurgiques de la Mésopotamie, le cuivre comme le bronze. L'un et l'autre possédaient des minerais, mais n'auraient pas été producteurs originaux.

Dans l'Iran, les phénomènes de la métallurgie observés jusqu'à présent paraissent assez compliqués. Suse I, chalcolithique, aurait été apparenté au pays de Sumer; Suse II serait sous l'influence sumérienne indubitable dans sa production. La relation de Suse II avec Suse I n'étant pas assez claire, pour le moment, il se peut que Suse I soit restée en rapports aussi bien avec la Mésopotamie qu'avec l'Iran, ce qui signifierait que la métallurgie sumérienne jouait son grand rôle en Elam aussi. Le Louristan serait tributaire de la Mésopotamie quoique dans les périodes postérieures les influences de l'Asie centrale y aient trouvé un terrain favorable. L'importance absolue et relative de l'Iran de l'ouest, de l'Iran central, et du littoral iranien, n'est pas du tout sûre. On serait enclin à attribuer à l'Iran, sans préciser davantage son indépendance des autres aires, un caractère transitoire entre la Mésopotamie et l'Inde. Les recherches de Sir

Aurel Stein ont jeté une lumière assez vive sur le Beloudjistan et le Waziristan, et prouveraient que ces contrées utilisaient le cuivre et le bronze depuis une époque assez basse, étant en rapports avec l'Élam et la Mésopotamie comme avec l'Inde. Les centres de production métallurgiques paraissent ici secondaires.

En Inde du Nord-Ouest (Mohenjo-Daro, Harappa, Chanhudaro, etc.) la connaissance du cuivre et du bronze paraît remonter jusqu'à 3000. La production semble certainement individuelle et même originale. Les sources de minerais peuvent être cherchées dans les pays limitrophes ou, pour l'étain, en Asie du Sud-Est. Les relations avec le Sumer sont à accepter depuis une époque très reculée.

Quant au reste de l'Asie, Tourkestan, Chine, Indo-Chine, Sibérie, tous ces immenses territoires sont loin d'être étudiés soigneusement. Il ne semble pas qu'ils aient été créateurs indépendants dans leur métallurgie. Le bronze de la Chine est vraisemblablement beaucoup plus jeune que le bronze de l'Asie occidentale, surtout en comparaison avec la production sumérienne. Ils ne peuvent pas, par conséquent, être considérés comme des centres primaires et indépendants.

On serait donc obligé d'accepter, pour le cuivre, au moins deux foyers indépendants, l'Égypte et la Mésopotamie, ou même trois, car l'Inde se distingue par une originalité prononcée de sa production (armes et outils). La Mésopotamie serait le centre créateur le plus fort qui jouissait presque du privilège de diffusion de ses types ergologiques dans de vastes contrées de l'Asie. Le bronze pourrait être l'invention des Sumériens archaïques, techniciens de premier ordre quoique dépourvus (Mésopotamie basse) de minerais. D'autre part, la possibilité que l'invention du bronze ait été l'œuvre des habitants de l'Iran ne peut être exclue. Tous les autres pays, même l'Anatolie, sont soumis à la production sumérienne qui est imitée ici.

Par conséquent, on voudrait accepter deux ou trois centres de l'origine de la métallurgie du cuivre, mais un seul foyer de la métallurgie du bronze.

L'auteur est persuadé que la possession des minerais ne mène pas d'une façon nécessaire à l'éclosion de la métallurgie. Cette possession est une contingence, et pas une cause. Les peuples les plus actifs dans ce domaine sont ceux qui sont les plus vitaux et



les plus créateurs au point de vue de leur mentalité. C'est le type psychique, le type culturel si l'on veut, mais non les conditions géographiques et physiques, ni les contingences ethniques, qui décide de la culture matérielle.

5. JAMKA R.: *Sprawozdanie z badań wykopaliskowych w Chmielowie Piaskowym. (Compte rendu des fouilles à Chmielów Piaskowy)*. Séance du 16 mai 1939.

Pendant sa visite au Musée de la Société des Études Topographiques à Ostrowiec Świętokrzyski — l'auteur remarqua toute une série d'objets en métal de l'époque romaine trouvés à Chmielów Piaskowy dans l'arrondissement d'Opatów. Ce lot avait été trouvé entre les années 1932—38 par M. M. Joseph et Henri Sądłowski, propriétaires du terrain où fut retrouvé le cimetière antique. Avec ces données l'auteur entreprit des fouilles au cours des mois de Septembre et Octobre 1938 et d'Avril 1939, subventionnées par la Commission préhistorique de P. A. U.

Le résultat des fouilles se trouve dans le Musée Archéologique de P. A. U. Le lieu examiné se trouve sur une colline sablonneuse, sur la rive gauche de Kamienna. On découvrit 62 tombes à incinération dans lesquelles les cendres des corps soumis à la crémation avaient été déposées, de l'époque romaine appartenant à la culture de Przeworsk.

Outre cela furent découverts: une habitation souterraine et un foyer de l'époque néolithique appartenant à la culture des coupes à entonnoir. Les tombes découvertes dans ce cimetière se trouvent à différents degrés de profondeur. Les unes à un niveau de 10—20 cm., d'autres plus profondes de 20—30 cm. sous terre. On trouva trois catégories de tombes: 1) tombeaux à urnes funéraires, 2) tombeaux avec les restes du bûcher, 3) tombeaux à fosse. Les premières étaient les plus fréquentes, les dernières les plus rares.

Les tombes avec les restes du bûcher, renfermaient souvent les restes mêlés des deux sexes. Dans les tombeaux à fosse on découvrit plusieurs fois des équipements de guerriers. Dans la tombe 14 on trouva un grand vase renversé sur les cendres. Ce genre de vase est indubitablement une forme transitoire de cloche caractéristique pour la culture des tombes à cloche de la première

phase de l'époque laténienne. C'est ce qu'on n'avait pas encore trouvé dans la culture de Przeworsk. Les tombes avec ossements mêlés ainsi que les tombes à fosse avec équipements guerriers sont très rares à l'époque de la culture Vénède.

En prenant compte du nombre des tombes on peut distinguer des tombes familiales et individuelles.

Les premières sont typiques pour tous les cimetières de la culture Vénède. Les tombes familiales sont fort rares. Ce sont les tombes urnaires et tombeaux avec les restes du bûcher. On les découvrait si serrées qu'il y eut difficulté à les distinguer les unes des autres. On trouva des groupements de 2,4 et 6 tombes.

Chaque tombe familiale était composée de tombes d'hommes et de femmes. Il est vraisemblable que les tombes avec inventaire masculin et féminin mélangé étaient des tombeaux de famille. Les tombes féminines prédominaient. Les objets trouvés dans les tombes permettent de fixer l'état des morts.

On put distinguer des tombes de guerriers et d'ouvriers de différents métiers. Les premières sont très fréquentes dans la culture de Przeworsk, et les dernières fort rares.

On ne découvrit que deux tombes d'ouvriers, dans une on trouva un guerrier et un ouvrier mis ensemble, l'autre était pointée de lances celle d'un tonnelier. Dans les tombes des guerriers on trouva des fichés dans la terre ou bien dans l'amas d'ossements calcinés. Les armes étaient peut-être jetées dans les tombes pendant les funérailles.

La céramique était faite au tour de potier ou bien modelée à pleine mains. On trouva des formes biconiques et ovoïdales. Les deux premières étaient souvent pourvues de pieds. On trouva des petites écuelles, puits, des gobelets et des coupes.

Un vase à puiser avait au milieu un compartiment horizontal perforé de trous, un tamis sans doute. Les vases étaient ornés de méandres, de triangles pointillés, de rayons horizontaux ou verticaux. Tous ces objets étaient de fabrication locale. La forme du puisoir muni d'un tamis au milieu est très probablement une imitation des vases de bronze romains. Il y a des fragments d'ustensiles de type: *terra sigillata* de couleur rouge ornés de feuilles en relief. C'est la première découverte de ce genre faite en Petite Pologne occidentale. Une trouvaille unique c'est la figurine d'argile d'une femme dont la tête est couverte et qui tient



dans ses mains un objet difficile à préciser. Cette statuette paraît avoir été, endommagée, par un feu ardent.

Les fusaïoles sont bi-coniques ou arrondis à leurs extrémités. On voit sur quelques-uns la trace d'une ornementation. Un seul a une forme hexagonale. Les armes étaient souvent rituellement recourbées. On découvrit des épées à double tranchant, des banderoles en fer, des boucles, des umbos, des poignées des boucliers terminées en forme de lamelles trapézoïdales, des ferrures de bouclier, une pointe de javelot, une pointe de flèche, un fer de lance et un talon de lance.

On trouva beaucoup d'ustensiles et d'instruments en fer: ciseaux, planes, limes, ciseaux, (parfois avec ornementation) couteaux éfilés ou rectangles, briquets simples ou de deux parties. Les éperons avaient la forme d'un bouton celle d'une arbalète. Des cassettes en bois il ne restait que des ferrures, des ressorts et des clés.

Les ferrures de bronze avaient une ornementation gravée en forme de lettre S.

Les ferrures des serrures étaient rectangles et triangulaires. Les clés étaient de deux types: 1) terminées en demi lune, 2) élargies en forme de rectangle perforé.

Les manches de ces objets étaient imbriqués ou bien ornés de spirales diagonales.

Les boucles étaient rondes ou rectangles. Les bouts de ces objets avaient des ferrures, des tiges simples ou doubles. Le pourtour des boucles était imbriqué — et les ferrures ajourées.

On trouva une grande variété de ferrures de ceinture, en bronze et en fer, une chaîne de fer, des aiguilles, des poinçons, des tenailles, un rasoir en demi-lune, des fragments de peigne, d'os, des épingles de fer et d'os. Les épingles de fer avaient des oreilles dont les bouts recourbés affectaient la forme d'un S.

En fait d'ornements dignes d'attention il y avait des bracelets de bronze et un seul d'argent, des perles taillées, des pendentifs de fer en forme de vase et d'autres en or granulé et ornés de filigrane, un pendentif en or en forme de poire, un autre en forme de bouclier, avec des bouts recourbés en spirale.

Les agrafes sont ce qu'il y a de plus intéressant, les unes étaient profilées, les autres pointillées, avec un capuchon à ressort, une anse tordue en forme d'un S du type pannonien, avec

une lamelle à ressort en demi-cercle, une anse en forme d'un S au long fourreau et pied recourbé.

Il y avait aussi des objets en forme d'arbalète avec un pied en forme de lamelle trapézoïdale.

Les trouvailles plus importantes et surtout les boucles démontrent que ce cimetière fut employé jusqu'à la fin du II siècle, vers la moitié de notre ère.

Il est contemporain du trésor des deniers romains découvert il y a dix ans dans ce même village, et conservé au Musée Archéologique d'État à Varsovie. Des tombes d'ouvriers et une foule d'objets en fer découverts à Chmielów dénotent l'existence d'une industrie locale.

A peu de distance de Chmielów il y a Rudki où furent trouvées dans le temps des traces d'exploitation d'un terrain riche en minerais de fer. Cela nous rapporte à l'âge romain.

6. KOWALSKI T.: Z badań nad relacją o Słowianach Ibrāhima ibn Ja'kūba, zagadnienie Ibrāhīm-Ṭurtūšī. (*De la relation d'Ibrāhīm ibn Ja'kūb sur les Slaves, problème Ibrāhīm-Ṭurtūšī*)<sup>1</sup>. Séance du 29 avril 1939.

Le problème connu dans la science européenne sous le nom abrégé de Ibrāhīm-Ṭurtūšī<sup>2</sup> appartient aux questions les plus compliquées. Il s'agit d'établir comment le critique doit apprécier et dater la célèbre relation sur les pays slaves d'Ibrāhīm, fils de Ja'kūb. Cette relation est conservée dans la compilation géographique *Kitāb al-mamālik wal-masālik* (le Livre des royaumes et des routes) de l'auteur hispano-arabe Abū 'Ubad 'Abdallah al-Bekrī (mort en 1094). Il s'agit de discerner le rapport entre cet Ibrāhīm et l'auteur inconnu, cité plusieurs fois dans la cosmographie d'un autre savant arabe, Zakarijā' ibn Moḥammed al-Ḳazwinī (mort en 1283) qui le désigne comme étant aṭ-Ṭurtūšī, c'est à-dire

<sup>1</sup> Ce résumé présente une des conclusions qui résultent des recherches, faites à l'occasion d'une nouvelle édition de la relation d'Ibrāhīm que le rapporteur est en train de préparer.

<sup>2</sup> Ṭurtūšī et non pas Ṭartūšī, comme on a l'habitude de le désigner dans la science européenne à la suite d'une erreur de Jacob. Encore B. Spuler dans *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* III, 1, 1938, p. 9 commet la même erreur en écrivant Ṭartūšī.



habitant de Tortose (en arabe *Ṭurṭūša*, ville du nord-est de l'Espagne).

Deux passages de la relation d'Ibrāhīm, conservés aussi bien dans Bekrī que dans *Ḳazwīnī*, forment le point de départ de ce problème. C'est, d'une part, le passage qui concerne le pays de Mieszko I<sup>er</sup> (comp. A. Kunik et V. Rosen. *Извѣстія ал-Бекри*, Petersbourg 1878 p. 36, et *Ḳazwīnī*, *Kosmographie*, édit. F. Wüstenfeld II, 415), — et, d'autre part, le passage qui parle de la fabuleuse «ville des femmes» (*Извѣстія* 37, *Ḳazwīnī* o. c. II, 408). Ces passages, dans l'une comme dans l'autre source, sont rédigés dans des termes si semblables que, si *Ḳazwīnī* n'avait pas donné le nom de son informateur, aucun savant européen n'aurait songé à expliquer cette ressemblance autrement que par le fait que *Ḳazwīnī* et Bekrī avaient puisé leur information dans la relation d'Ibrāhīm.

Pendant *Ḳazwīnī*, dans le passage de la «ville des femmes», désigne comme source de son information non pas Ibrāhīm ibn Ja'ḳūb, mais un certain *aṭ-Ṭurṭūšī*, c'est-à-dire un habitant de Tortose. Ainsi se pose la question du rapport entre ces deux noms. Indiquent-ils la même personne ou deux individus différents ?

Au point de vue purement théorique il y aurait quatre possibilités à envisager: 1) Ibrāhīm ibn Ja'ḳūb et *Ṭurṭūšī* n'est qu'une seule et même personne, mais désignée par de différents éléments composant le même nom; 2) Ibrāhīm et *Ṭurṭūšī* sont deux personnes différentes et les relations qu'ils ont laissées sont indépendantes l'une de l'autre; 3) Ibrāhīm puise ses informations dans *Ṭurṭūšī*; 4) *Ṭurṭūšī* a recours à Ibrāhīm. Mais, en réalité, ces probabilités se réduisent aux deux premières. La troisième éventualité ne compte pas, puisque Ibrāhīm nomme l'empereur allemand Otto I<sup>er</sup> comme source immédiate de ses informations. La dernière hypothèse ne peut elle non plus être prise en considération vu que, comme il ressort des autres passages de *Ḳazwīnī*, *Ṭurṭūšī* était un voyageur qui ne parlait que de ce qu'il avait vu et entendu lui-même, sans jamais répéter les informations, puisées chez d'autres auteurs.

Pour expliquer la ressemblance frappante de deux passages parallèles dans Bekrī et *Ḳazwīnī*, le plus simple serait d'admettre que Ibrāhīm et *Ṭurṭūšī* ne furent qu'une seule et même per-

sonne. Si cependant Ibrāhīm et Ṭurtūšī étaient deux individus différents, il faudrait se demander par quel concours de circonstances deux différents voyageurs arabes du même siècle se sont intéressés aux mêmes détails ethnographiques et les ont racontés dans une forme à peu près identique.

Ayant à choisir entre ces deux probabilités, la science européenne s'est tournée d'abord vers la seconde, rejetant l'hypothèse de l'identité. Pour expliquer l'extraordinaire concours de circonstances qui auraient abouti aux deux relations extrêmement ressemblantes et pourtant indépendantes l'une de l'autre, l'éminent orientaliste allemand G. Jacob a construit une hypothèse artificielle connue sous le nom d'Ibrāhīm-Ṭurtūšī<sup>1</sup>. Bien qu'elle se soit heurtée à certaines opinions contraires, cette hypothèse s'est maintenue dans la science jusqu'aux derniers temps. Transformée à plusieurs reprises par son auteur, elle se présente en résumé comme suit:

Deux légations des souverains arabes se rendirent à la cour d'Otto I<sup>er</sup> presque en même temps, mais indépendamment l'une de l'autre. La légation des Fatimides de l'Afrique du Nord prit la route maritime pour arriver du Sud, à travers l'Italie en Allemagne. D'autre part, la légation du calif de Cordoue partit d'Espagne pour l'Allemagne en suivant la côte de l'Océan Atlantique et de la Mer du Nord via Bordeaux, Rouen, Utrecht, puis Slesvig, Paderborn, Soest, Fulda et Mayence. Deux hommes de ces légations nous ont laissé chacun des relations de leur voyage. Ils portaient par hasard tous deux le nom d'Ibrāhīm, c'est-à-dire d'Abraham. A la légation africaine appartenait un certain Ibrāhīm ibn Ja'kūb, juif de Magreb, et à l'espagnole — Ibrāhīm ibn Aḥmed, musulman de Tortose. Les deux légations furent reçues en 973 par Otto I<sup>er</sup> lors d'une audience commune à Merzeburg. Les deux Ibrāhīm y furent présents et écoutèrent attentivement les paroles de l'empereur. Ils furent surtout frappés par ses récits sur le pays de Mieszko I<sup>er</sup> et sur »la ville des femmes«. Après avoir quitté la cour, ils mirent par écrit, indépendamment l'un

<sup>1</sup> G. Jacob l'a amplement développée dans le 4-ème cahier de ses: *Studien in arabischen Geographien*, Berlin 1895, depuis il l'a répétée en résumé dans *Arabische Berichte von Gesandten an germanische Fürstenhöfe aus dem 9. und 10. Jahrhundert*, Berlin u. Leipzig 1937.



de l'autre, les paroles entendues. Ainsi s'explique la ressemblance frappante de leurs relations. Leur mission accomplie, les deux légations revinrent chacune dans sa patrie.

L'hypothèse de G. Jacob suppose donc, comme on le voit, un concours de circonstances très particulières, ce qui ne peut manquer de nous mettre dans le doute. Les détails aussi en paraissent peu plausibles. Du fait qu'Ibrāhīm mentionne l'emplacement des habitats des Slaves des bords de l'Adriatique, il n'en résulte pas nécessairement qu'il soit venu effectivement en Allemagne par l'Italie. Les analogies, relevées par lui, entre les moeurs des Berbères et les moeurs conjugales des Slaves ne prouvent point l'origine africaine de l'auteur. Les Berbères et leurs moeurs pouvaient lui être connus tout aussi bien, même s'il était un habitant de l'Espagne dont la population musulmane au X<sup>e</sup> siècle se composait en grande partie d'éléments berbères. Enfin, à l'examen, le prétendu Merzeburg se trouve être Magdeburg.

Si l'hypothèse de G. Jacob, malgré ses mauvaises bases, put se maintenir si longtemps, c'est que plusieurs importantes mailles manquaient toujours à la chaîne des faits qui auraient permis d'admettre l'identité d'Ibrāhīm et de Ṭurṭūšī. Pour prouver cette identité, il aurait fallu établir en premier lieu qu'Ibrāhīm était venu de Tortose, c'est-à-dire, qu'il était lui-même un Ṭurṭūšī, et que, d'autre part, le Ṭurṭūšī dont parle Kaẓwīnī était, ou tout au moins pouvait être un Juif de culture arabe, puisque justement Ibrāhīm ibn Ja'kūb en était un.

Malheureusement, il n'a pas été possible de trouver des preuves qui auraient permis d'admettre qu'Ibrāhīm ibn Ja'kūb était venu de Tortose. Quant à Ṭurṭūšī, il s'est bien avéré qu'il portait en effet le nom d'Ibrāhīm, mais aussi que son nom complet, cité une seule fois par Kaẓwīnī (o. c. II, 373), était: Ibrāhīm ibn Aḥmed at-Ṭurṭūšī. Il y avait donc non seulement désaccord quant au nom du père — ici Aḥmed, là Ja'kūb — mais, qui plus est, le nom d'Aḥmed semblait exclure l'origine juive de celui qui le portait, ainsi que de son fils.

L'état des choses n'a changé que grâce aux découvertes récentes dans le domaine de la littérature scientifique arabe, découvertes qui font soumettre tout ce problème à une révision radicale. En dressant l'inventaire de la bibliothèque de la grande mosquée al-Ḳarawījīn à Fez du Maroc, M. G. Colin a trouvé un manu-

scrit de géographie, inconnu, de Bekrī. Cet exemplaire, bien que provenant d'une époque assez récente (XVII<sup>e</sup> siècle), fragmentaire et plein de fautes (conf. Lévi-Provençal, *La péninsule Ibérique au moyen-âge*, Leiden 1938, XXII, rem 1), contient un certain détail d'importance primordiale pour notre problème, à savoir qu'à la page 245 il donne le nom complet d'Ibrāhīm ibn Ja'kūb comme suit: Ibrāhīm ibn Ja'kūb al-Isrā'īlī aṭ-Ṭurtūšī.

Nous nous trouvons ainsi en possession d'un renseignement de première importance, à savoir que l'auteur de la relation sur les Slaves, cité par Bekri, était un juif d'origine hispano-arabe et venait de Tortose. En conséquence, son identité avec Ibrāhīm aṭ-Ṭurtūšī de Ḳazwīnī devient extrêmement vraisemblable, et l'hypothèse de G. Jacob quant à l'origine africaine d'Ibrāhīm ibn Ja'kūb et des deux légations arabes, perd toute sa raison d'être.

Cependant, il reste encore une grande difficulté à résoudre: la différence du nom du père et, par conséquent, la différence de religion des deux Ibrāhīm. Pour démontrer qu' Ibrāhīm, habitant de Tortose, cité par Bekri, est le même qu' Ibrāhīm, habitant de Tortose auquel se rapporte Ḳazwīnī, il faut prouver que le nom d'Aḥmed n'est donné par Ḳazwīnī au père d'Ibrāhīm que par erreur.

Or, par bonheur, les dernières années ont apporté ici aussi des faits nouveaux qui ébranlent l'authenticité de la version de Ḳazwīnī. Cet auteur s'en rapporte à Ibrāhīm ibn Aḥmed aṭ-Ṭurtūšī dans le passage qui concerne la ville de Lorca située dans la partie sud-est de la péninsule Ibérique (o. c. II, 373). On retrouve le même passage, mais dans une forme moins corrompue, dans la description de l'Espagne récemment publiée et intitulée: *Kitāb ar-rauḍ al-nu'ṭār fī ḥābar al-~~(al)~~ktā* de l'auteur Ibn 'Abd al-Mun'im al-Ḥimjari du XIII<sup>e</sup> ou du commencement du XIV<sup>e</sup> siècle (Lévi-Provençal, o. c. 171 du texte arabe). Ibrāhīm ibn Jūsuf aṭ-Ṭurtūšī y est cité comme auteur du dit passage. Comme il s'agit du même passage, puisé dans le même auteur, il est évident que l'une ou l'autre source doit se tromper quant au nom du père d'Ibrāhīm. Il semble que l'erreur est aussi probable de part et d'autre, c'est-à-dire que le nom d'Aḥmed aussi bien que celui de Jūsuf peut être l'effet d'une erreur. En réalité cependant il faut admettre que c'est le nom d'Aḥmed qui est dû à une erreur, tandis que le nom de Jūsuf peut constituer un élément de généalogie d'Ibrā-



him. Vraisemblablement d'ailleurs il ne désigne pas le nom de son père. On arrive à cette conclusion par le raisonnement suivant.

Le nouveau manuscrit marocain, mentionné ci-dessus, ne contient point de relation sur les Slaves (selon l'information par lettre de M. G. Colin). Par contre, on y trouve des fragments de description de l'Espagne qui ne sont pas conservés dans les autres manuscrits et qui prouvent qu'Ibrāhīm ibn Ja'kūb faisait autorité en ce qui concerne l'Espagne chrétienne. Le passage mentionné au sujet de Lorca, chez Ḳazwīnī et Ḥimjarī, a justement trait à ces matières, car il s'agit des reliques d'un certain martyr que l'empereur romain Otto I<sup>er</sup> désirait obtenir par l'intermédiaire d'Ibrāhīm. Le sujet de l'entretien et le fait d'un contact personnel avec le souverain allemand témoignent d'une manière irréfutable que cet Ibrāhīm est le même qu'Ibrāhīm ibn Ja'kūb, auteur de la relation sur les Slaves. Nous savons que ce dernier, d'après ses propres paroles, avait eu un entretien avec... *هوته ملك الروم* *Hōtto malik ar-Rūm*, c.-à-d. Otto roi (empereur) de Rome. Lévi-Provençal identifie aussi sans la moindre hésitation Ibrāhīm ibn Jūsuf, cité par Ḥimjarī, avec Ibrāhīm ibn Ja'kūb, — et il faut lui donner raison. Mais, s'il en est ainsi, il n'y a pas de doute que le nom d'Ibrāhīm ibn Aḥmed chez Ḳazwīnī est une erreur. Ainsi la plus grande difficulté dans l'identification des deux Ibrāhīm disparaît du moment où l'on peut rejeter le nom d'Aḥmed, incompatible avec l'origine juive qui est bien celle d'Ibrāhīm ibn Ja'kūb.

Il reste à éclaircir la différence entre le nom du père chez Bekrī et chez Ḥimjarī: ici Jūsuf, là Ja'kūb. Ces deux noms sont bibliques, ce qui permet d'admettre que ceux qui les portaient appartenaient au monde juif.

Les raisons de cette différence peuvent être diverses. La plus probable semble être l'omission d'une maille dans la chaîne généalogique, comme cela arrive fréquemment. Ibrāhīm pouvait bien avoir eu un grand-père nommé Joseph. Son nom complet serait alors: Ibrāhīm ibn Ja'kūb ibn Jūsuf al-Isrā'īlī aṭ-Ṭurtūšī. En l'abrégéant, Ḥimjarī ou sa source pouvait bien omettre, par distraction, le nom du père, en laissant celui du grand-père. Une faute graphique n'est non plus impossible: Jūsuf, au lieu de Ja'kūb. La tradition pouvait ne plus connaître exactement le nom du père

d'Ibrāhīm, ce qui ne serait pas étonnant, si cet homme n'avait de remarquable que d'être le père d'un fils fameux.

En tout cas l'authenticité du nom d'Aḥmed, transmis par Ḳazwīnī, est fortement ébranlée par le passage parallèle chez Ḥimjarī. La conclusion donc qui veut que le Ṭurtūšī, cité par Ḳazwīnī, soit nécessairement musulman, n'a plus sa raison d'être. Ainsi disparaît le dernier grand obstacle à l'identification des deux Ibrāhīm.

Il est alors évident qu'il n'y avait eu au X<sup>e</sup> siècle qu'un seul voyageur savant arabo-juif: Abraham fils de Ja'qūb de la ville de Tortose en Espagne. Il n'était pas seulement, comme on le supposait jusqu'à présent, un marchand qui, pour des affaires de commerce, fit un grand voyage dans les pays slaves et en a rapporté une relation concise, mais aussi un savant et un voyageur de premier ordre, un connaisseur de la topographie de l'Espagne, de la France, de l'Allemagne et des pays slaves. De ses descriptions de voyages il n'est resté que des fragments. Le plus ample de ces fragments est la relation sur les Slaves, conservée dans le *Kitāb al-manālik wal-masālik* de Bekrī; deux courts passages de cette relation se retrouvent dans la Cosmographie de Ḳazwīnī, sans parler d'autres emprunts qu'on rencontre chez les auteurs musulmans tels que: Ibn Sa'īd al-Ġarnāṭī (mort en 1286 ou 1274) et Abū l-Fidā' (mort en 1331) qui puise dans les œuvres de Ġarnāṭī, Dimāšqī (mort en 1327), Sipāhizāde (mort en 1587) et Bakuwī (fin du XIV<sup>e</sup> et commencement du XV<sup>e</sup> siècle). Il faut encore nommer les fragments de la description de l'Espagne conservés dans le manuscrit marocain de Bekrī, dans Ḳazwīnī (le passage de Lorca) et dans Ḥimjarī (le même passage) et les nombreux articles concernant les villes et les pays de l'Europe occidentale et septentrionale, cités chez Ḳazwīnī comme provenant de l'auteur »aṭ-Ṭurtūšī«. Il est fort possible que les informations anonymes sur l'Europe occidentale et septentrionale qui se trouvent dans la cosmographie de Ḳazwīnī soient également du même Ibrāhīm de Tortose.

En tout cas, l'identité démontrée ici des deux auteurs, regardés jusqu'à présent comme deux personnages différents, rend indispensable une révision radicale des opinions actuellement courantes en ce qui concerne Ibrāhīm.



7. LEMPICKI Z.: *Pozytywizm, idealizm i neopozytywizm w historii literatury (Le positivisme, l'idéalisme et le néo-positivisme dans l'histoire de la littérature)*. Séance du 9 juin 1939.

Le courant des transformations morales, extrêmement rapide et impétueux, donnant un nouveau aspect et caractère aux divers domaines de la science, entraîna dans son tourbillon cette science aussi qui a pour sujet la littérature et qu'on a l'habitude de désigner comme «l'histoire de la littérature» bien que son sujet ne soit pas exclusivement historique.

Les remarques ci-dessous se proposent: de présenter la crise récente dans la science de la littérature; de caractériser les tendances qui y paraissent, d'en expliquer la genèse et d'éclaircir l'importance qu'elle peut avoir pour le développement futur de ladite science.

### I.

C'est l'époque romantique qui a apporté à la science de la littérature, en premier lieu à l'histoire de la littérature au sens strict du mot, les suggestions les plus précieuses pour son développement. La même remarque concerne aussi la linguistique. Remarquons que l'évolution de la science de la littérature et de celle de la linguistique montrent un parallélisme remarquable.

Cependant, l'histoire de la littérature — de même d'ailleurs que la linguistique — ne s'est constituée comme science qu'à l'époque du positivisme. On était animé alors de la noble ambition d'élever les lettres au niveau des sciences naturelles et de leur faire atteindre le même degré de précision et d'exactitude qui est propre à celles-ci.

A la même époque, on a donné à la science des lettres une base méthodique pour l'examen des textes et l'explication de la genèse des oeuvres aussi bien pour ce qui concerne leur contenu reçu des autres, que celui qui découle de l'intime expérience psychique de l'auteur. On tâcha d'arriver — dans la science des lettres et surtout dans la linguistique — à l'aide de la méthode comparée d'une actualité si grande à l'époque du positivisme, à de certaines conclusions générales, de nature historique et systématique, c'est-à-dire concernant l'essence même des créations dont ces sciences s'occupent.

## II.

La conception de la science des lettres, créée et soigneusement élaborée à l'époque du positivisme, se heurta, au commencement du XX-e siècle, à une réaction rien moins qu'homogène. Le sens de cette réaction s'exprimait dans la conviction qu'en abordant les sciences du point de vue positiviste on ne se rend pas compte d'une grande quantité de problèmes et qu'on n'est pas en état de répondre à toute une série de questions.

Pour réduire, approximativement, au même dénominateur la réaction de la science contre le positivisme, il faudrait distinguer les traits de cette réaction comme tendance à approfondir la base psychique des phénomènes, et à saisir l'atmosphère morale où ils s'étaient formés et qu'ils exprimaient. Dans le domaine de la linguistique cette réaction a paru sous forme de philologie dite idéaliste qui avait sa source dans la philosophie de B. Croce et qui se manifestait dans la tendance représentée par K. Vossler, son école et le germaniste K. Burdach. Un trait distinctif et un mérite incontestable de cette réaction consistait dans le fait que les représentants de ladite tendance, se rattachant à la tradition universalement orientée, cherchaient à maintenir une liaison étroite entre l'histoire de la littérature et l'histoire de la langue. Dans les phénomènes de la langue qu'ils étudiaient au point de vue de la stylistique, ils relevaient en premier lieu l'initiative créatrice de l'individu, tandis qu'en examinant les phénomènes de la littérature ils étaient plutôt enclins à tenir compte des grands courants spirituels, cherchant dans les oeuvres littéraires le reflet de l'histoire de l'âme.

Ce point de vue appliqué aux phénomènes de la langue, et, surtout, aux phénomènes de la littérature, correspondait, à peu près, à la conception du philosophe allemand Wilhelm Dilthey qui n'avait aucun rapport avec la linguistique, mais qui exerça pourtant une influence marquante sur le développement de l'étude de la littérature. Ses idées — que le rapporteur présenta en 1913 dans le »Przegląd Filozoficzny« — n'ont produit une impression réelle qu'à l'époque d'après-guerre. D'ailleurs dans le développement des idées de Dilthey une évolution a eu lieu, très significative pour l'essence même et le caractère de la crise, dont il est question.



Dans cette évolution deux points méritaient l'attention. Le premier c'était la conception de la structure psychique — introduite par Dilthey — qu'il jugeait fondamentale pour la méthode descriptive de l'objet de la psychologie, et qu'il mit en avant comme programme de son initiative dans ce domaine. Le second point c'était la doctrine des objectivisations de l'esprit. Il entendait par là de telles créations ou produits de nos activités psychiques qui — soit qu'il s'agisse d'œuvres particulières soit de systèmes ou d'ensembles de ces œuvres, comme la philosophie, la poésie, et le droit, — après s'être détachés de leur auteur, vivent d'une vie en quelque sorte entièrement indépendante.

Ces conceptions de Dilthey contenaient en germe de nouveaux courants dont l'importance et l'influence dans le domaine des sciences de la littérature et, dans une certaine mesure, de la langue, — seront étudiées ici comme tendances actuellement distinctives pour ces sciences.

### III.

Les représentants du dit idéalisme examinaient les phénomènes de la langue et ceux de la littérature au point de vue de leur étroite connexion avec l'individu créateur. En tâchant de caractériser le style de ces phénomènes, ils le regardaient, soit comme l'expression de la vie psychique individuelle, soit comme la manifestation de certains courants et tendances qui distinguaient l'atmosphère morale de l'époque et qui apparaissaient le plus nettement dans l'effort créateur d'une personnalité remarquable. C'était justement de cette manière, distinctive pour ce courant que Fr. Gundolf concevait les phénomènes littéraires. (Le rapporteur a caractérisé cette initiative dans le »Neofilolog« t. II).

La crise qui s'est accomplie, qui donne actuellement sa marque à l'initiative de la linguistique ainsi que de la science de la littérature et qui crée une base commune pour la coopération de ces deux sciences, se manifeste par les tendances dont il sera question ci-dessous.

Ces tendances ont un trait commun. C'est qu'en examinant les phénomènes on relève non pas l'action, mais le résultat de l'action. De là découlent les conséquences suivantes qui distinguent cette attitude:

1. L'objet de l'examen n'est pas l'homme, mais le produit de son activité, non pas le sujet laissé de côté, sciemment et de parti pris, mais uniquement le produit.

2. L'objet de l'examen n'est pas la genèse de l'oeuvre et l'explication psychologique de sa formation, mais, exclusivement, la description de l'aspect de l'oeuvre que l'on considère non pas à part, isolément, mais en rapport avec d'autres créations proches par leurs affinités et rentrant comme telles dans le cadre du même système.

3. En étudiant l'oeuvre en question on ne tient pas compte de l'évolution. La description de l'oeuvre part de l'idée de la structure du secteur donné ayant pour fond le système auquel la dite oeuvre est enchaînée et dont elle fait partie.

4. Dans l'examen de l'oeuvre on ne tient pas compte du sens que son auteur voulait lui donner, mais on considère sa signification dans le cadre du système où l'oeuvre fut réalisée.

Donc en opposition à »l'idéalisme« de l'époque précédente adonnée à la psychologie et au psychologisme, cette méthode d'examiner les phénomènes est décidément apsychologique et anti-individualiste ou antipersonnelle. Il est évident que cette tendance est d'autant moins frappante que dans le domaine en question le rôle de l'individu se fait moins sentir, p. exemple dans la langue, bien que dès lors la stylistique marque sa tendance à prédominer. Mais à l'examen de l'oeuvre littéraire elle prête un caractère différent et très particulier.

Les premiers germes de cette crise tellement fertile en conséquences se laissent observer dans la doctrine de Dilthey qui concerne l'objectivisation de l'esprit et la structure psychique qu'on étendit ensuite à la structure des oeuvres. Mais c'est dans la philosophie de E. Husserl et de son école que la crise a trouvé son fondement philosophique et méthodique.

L'importance de E. Husserl pour la crise décrite ici se résume en deux points, le méthodique et l'ontologique. Pour ce qui concerne la méthode, en partant de l'analyse des phénomènes psychiques intérieurs, il a perfectionné la méthode descriptive, lui donnant un sens nouveau et plus profond que celui des procédés schématiques de description dont s'était servi l'époque du positivisme. Au point de vue de l'ontologie, Husserl a démontré qu'il existe une sphère des états des choses et des objets, absolument



indépendants des expériences psychiques individuelles intimes. Pour ne citer comme exemple élémentaire que le fait connu: deux fois deux font quatre non pas parce que l'homme le comprend ainsi, mais l'homme le comprend ainsi, parce que, effectivement, deux fois deux font quatre. Cette découverte, si banale qu'elle soit en apparence, a une énorme importance pour tout le groupe des problèmes dont il est question ici, aussi bien dans le domaine des phénomènes de la langue que dans celui de la littérature. En essayant de donner une nouvelle base à la logique, Husserl lui-même ne pouvait manquer de toucher aux phénomènes de la langue, puisqu'il rencontrait sur son chemin le fait évident que la langue servait d'intermédiaire à la logique, autrement dit que les faits logiques lui apparaissaient sous un travesti grammatical.

En réfléchissant à la sphère des sens, tellement essentielle pour toutes les initiatives actuelles dans le domaine des lettres, Husserl a fait une seconde découverte, non moins importante que la précédente: il a constaté que le fait du sens, c'est-à-dire le fait que le mot donné signifie cela et pas autre chose, n'est point épuisé par les seuls actes psychiques. Comme il est possible de parvenir par de différents actes psychiques à un sens identique, ou, en tout cas, puisqu'on peut constater que ces actes tendent vers un sens identique, il faut bien en déduire que le sens est en quelque sorte indépendant de l'acte psychique et appartient — de même que l'objet littéraire selon R. Ingarden, disciple de Husserl — à la sphère des »objets idéaux«. Cette vue importante, développée par Husserl dans ses »Ideen« (1913) est devenue le point de départ d'une nouvelle orientation de la linguistique, et, surtout, de la sémantique, traitée jusqu'alors exclusivement sur la base de psychologie. La conception des objets idéaux, en quelque sorte parallèle à l'idée de Dilthey au sujet des objectivisations de l'esprit, ainsi qu'aux tentatives des philosophes tels que E. Cassirer et surtout N. Hartmann dans le domaine de l'ontologie de la connaissance a suggéré l'étude des oeuvres considérées comme objets autonomes et douées d'une existence absolument indépendante de leur auteur. Les prolégomènes du rapporteur «Remarques sur le fondement de la poétique pure» (1921), écrits sous l'influence de E. Husserl, suivaient à peu près le même cours d'idées.

Il faut relever ici que, dans la même époque où Husserl travaillait à ses idées révélatrices du domaine de la philosophie, l'e-

minent linguiste suisse, Ferdinand de Saussure, dont le *«Cours de linguistique générale»* fut édité par ses élèves en 1916, fit la même chose dans le domaine de la linguistique, indépendamment de tout courant ou tendance philosophique. Certaines tendances analogues à celles de Husserl transparaissaient dans ce cours et correspondaient à la crise décrite ci-dessus.

Ferdinand de Saussure — pour ne reproduire ses conceptions fondamentales que dans la forme la plus réduite — rattachait, en quelque mesure, ses idées sur la nature et la langue à celles que Wilhelm v. Humboldt avait développées dans sa révélatrice introduction à la description de la langue kawi. Il considère la langue comme un certain système uni et homogène. Il regarde la langue, «la langue en soi», comme une cristallisation sociale, formée sur le fonds d'inévitables conventions qui permettent de s'exprimer individuellement ainsi que de s'entendre les uns avec les autres. De cette «langue», de Saussure distingue la «parole», donc un langage individuel qui est construit sur une particulière base psychologique, est sujet à l'évolution et réalise le système mentionné ci-dessus. Par conséquent de Saussure discerne dans la linguistique le point de vue diachronique et synchronique, en partant du principe que le développement de la parole et l'existence de la langue sont deux choses absolument différentes et indépendantes l'une de l'autre.

Sans poursuivre plus en détail la conception de ce linguiste aujourd'hui célèbre, il faut relever le fait qu'il considère la «langue» comme quelque chose d'autonome, comme un certain système qui a son organisation particulière, sa structure particulière, et dont chaque partie a sa fonction propre et sa propre valeur. Ce principe de valeur se rapporte aussi bien aux sons qu'aux sens. Ainsi ce système concerne aussi bien les sons que les significations et constitue, indépendamment d'autres suggestions, le point de départ de la phonologie qui prend une importance toujours croissante, ainsi que de la sémantique qui se développe grâce à d'autres influences encore.

La conception de la langue autonome sert de base à la «linguistique structurale» que professent les représentants de la phonologie ainsi que ceux des nouveaux courants de la sémantique, surtout les partisans de la doctrine des zones de sens, qui est en train de se former en Allemagne. Cette conception de la langue



autonome pourrait être formulée, paradoxalement, de la manière suivante: ce n'est pas l'homme qui crée sa langue, mais c'est la langue qui façonne le langage de l'homme, en l'assujettissant à toute une série de normes et le contraignant de se tenir dans les limites du système des signes acoustiques, puisque ces derniers, seuls, permettent à l'homme de s'entendre avec les autres. Relevons que cette conception n'est pas sans contenir un certain alliage pragmatiste qui a pour conséquence l'évaluation du système et de son développement au point de vue de leur valeur sociale, c'est-à-dire du fait que ce système permet aux hommes de transmettre les uns aux autres certains contenus. Les phonologues conçoivent le phonème comme une certaine norme qui établit les traits distinctifs du son, indispensables pour qu'il puisse remplir sa fonction.

Dans le domaine de la sémantique, le caractère autonome et normatif de la langue apparaît avec une netteté encore plus grande. Le monde de sens est coupé, en quelque sorte, en de zones diverses, qui, différant entre elles de situation morale et de niveau, sont d'une importance tellement diverse et inégale que celles qui ont une importance plus grande, contribuent en quelque sorte, à faire comprendre les autres. Ainsi par exemple pour l'homme primitif la zone de la chasse était le domaine des signes qui, par voie de l'analogie, le laissaient pénétrer dans tout une série de zones moins connues. A l'époque de la chevalerie la zone de la lutte jouait le même rôle, et aujourd'hui, évidemment, la zone du sport, puisque la langue dans la sphère des sens, regorge d'expressions et de métaphores sportives. Suivant ce cours d'idées, le linguiste Walter Porzig qui étudie justement ce domaine, a décrit, dans son oeuvre sur Eschyle (Leipzig 1926) la langue d'Eschyle d'une façon extrêmement intéressante. Dans ce travail il se servait d'une idée de sphère, pourvoyeuse d'images, et qui exerce une certaine contrainte sur le poète. Car il faut dire que les zones des sens, essentielles pour leur époque, montrent incontestablement la faculté et la tendance de s'étendre. C'est à ce point de vue que Porzig explique la signification de telles sphères de réalité que la mer ou le symbole du char et, chez Eschyle, surtout du navire pour figurer la nature de l'état. Ainsi donc, même dans le domaine de la stylistique dont le sujet, semble-

rait-il, implique le libre choix des signes, le créateur reste écrasé sous le poids du système, à savoir, du système des zones de sens dont se compose l'ensemble de la langue.

#### IV.

La crise dans le domaine des lettres, présentée ici en résumé, se laisse moins remarquer dans le domaine de la linguistique que dans celui de la littérature, où ses manifestations servent de base à la théorie qui concerne le caractère autonome de l'oeuvre littéraire.

Ces idées prennent en Pologne des formes diverses. D'une part elles relèvent des bases et principes philosophiques de E. Husserl — l'activité de R. Ingarden en est l'exemple. — D'autre part elles se rattachent à la conception de de Saussure et à la phonologie contemporaine. C'est le cas du formalisme représenté par M. Kridl et les formalistes de l'école de Varsovie.

Que faut-il dire des essais de cette initiative?

Malgré les affirmations paradoxales de certains critiques, plutôt à l'affût de l'effet, — il existe dans chaque science du domaine des lettres deux sphères qu'il faut discerner, le côté systématique ou statique et le côté historique ou évolutif. Dans de différents systèmes de culture ces deux éléments se proportionnent différemment. L'élément créateur et individuel joue, sans nul doute, un rôle moins considérable dans le domaine de la langue que dans celui de la création poétique dont l'essence même consiste, peut-être, dans l'effort créateur de l'individu, du poète. Néanmoins il est incontestable qu'il existe, même dans le domaine de la création poétique, un certain système ou un certain schéma ou de certains schémas dans lesquels s'exprime l'intime expérience psychique de l'individu. Ce serait certes un beau sujet à étudier que de connaître à fond et creuser ce système ou ce schéma. Le rapporteur a essayé de le tirer au clair dans son esquisse »sur la manière de motiver la poétique pure«. »Pure« veut dire dans le sens de Husserl et d'autres auteurs qui lui sont proches, intelligible et qui puisse être comprise indépendamment de l'analyse de tel ou autre élément psychologique.

Se rapportant aux traits de la crise caractérisés ci-dessus qui distinguent la situation actuelle de la science des lettres, on pourrait risquer l'affirmation, ou même constater, sans nul risque, que



L'oeuvre littéraire elle aussi est une sorte d'objet idéal, et que dans le domaine de la création littéraire il existe aussi une sphère quasiment supra-individuelle, transcendante, aprioristique, autonome, ou de quel nom encore on voudra la nommer, une sphère enfin composée de certains éléments, indépendants de l'intime expérience psychique de l'individu.

Passons au premier point. L'oeuvre littéraire comme telle est incontestablement l'objet de l'expérience psychique intérieure. Cet objet a sa structure particulière et son ontologie est à étudier. Pour un philosophe c'est un but, certes, extrêmement passionnant. A ce point de vue l'effort philosophique de R. Ingarden, qui concerne l'oeuvre littéraire dans le domaine de la théorie de la connaissance des objets idéaux est sous tous les rapports digne d'estime. L'historien de la littérature apprend, comment se présente au point de vue de la théorie de la connaissance l'existence et la nature de l'oeuvre littéraire en tant que création — selon R. Ingarden — schématique (Conf. les remarques du rapporteur dans le «Pamiętnik literacki» 1938, p. 279 et s.).

Quant au second point, il faut remarquer que, tout aussi bien dans le domaine de l'expression poétique que dans celui de la composition poétique, il existe certaines formes d'expression montrant un caractère quasiment aprioristique, telles que la métaphore, la comparaison, et dans le domaine de la composition, la forme dramatique ou épique, — une troisième forme n'étant pas à concevoir, puisque le poète ne saurait parler qu'en son nom ou par la bouche d'autrui. Que ces éléments formels aient un caractère à priori, ou qu'on les regarde comme résultat de la tradition et de l'expérience, il est incontestable en tout cas qu'ils exercent, comme norme, une contrainte sur la création poétique. (Conf. la dissertation du rapporteur dans son étude «*Le problème du style*» qui sert d'introduction à l'édition «*Z zagadnień stylistyki*» Wilno 1937, p. XXIV et s.). La poésie aussi est un système de ces normes qui établissent les limites et la forme des symboles réalisés par l'activité créatrice. On peut donc — en harmonie avec la linguistique — définir la poétique comme la science qui étudie les normes expressives de la langue, donc les nécessités supra-individuelles auxquelles le poète doit se soumettre pour pouvoir, au moyen des signes du langage, exprimer au public ce qu'il a senti et vécu. Cela concerne aussi bien le style au sens

strict et courant du mot que la composition. Les efforts faits pour résoudre ces problèmes, entrepris d'ailleurs depuis des siècles puisqu'ils datent déjà d'Aristote, présentent, sous tous les rapports, une grande valeur. Leur réalisation correspondrait aux tendances de la crise actuelle caractérisées ici, et pourrait former l'objet d'une poétique développée dans ce sens, ou d'une science de la littérature.

Remarquons que ni la description de l'objet littéraire, ni l'examen de la structure de l'oeuvre littéraire comme telle ou comme création d'une certaine époque ou d'un certain auteur, n'épuise point les devoirs qui se rattachent à l'idée de la science de la littérature. Car celle-ci possède non seulement la partie systématique négligée jusqu'à présent ou traitée d'une manière assez primitive, mais encore la partie historique non moins importante au point de vue de la culture générale qu'à celui de la science. L'erreur fondamentale du »formalisme« et de ces initiatives dans la science de la littérature qui tâchent en premier lieu de décrire la structure de l'oeuvre littéraire, consiste dans le fait que, partant du principe de »l'autonomie« de l'oeuvre d'art littéraire, elles réduisent le but de la science de la littérature à la description ou la distinction de la structure de l'oeuvre littéraire, sans s'occuper de son côté génétique. La conséquence de cette conception serait »l'analyse immanente« de l'oeuvre. Son point de départ formerait l'étude de la structure de la langue dans l'oeuvre. »L'analyse immanente« se fonderait sur l'examen fondamental des idées telles que la forme, l'aspect, la figure et la structure, idées que les formalistes ne délimitent cependant pas rigoureusement. L'examen formaliste de l'oeuvre littéraire, création autonome, qui nous est donnée objectivement comme une certaine entité peut être considéré comme un procédé méthodique pouvant fournir la matière d'une poétique générale ou d'une théorie de l'oeuvre littéraire. Le fait cependant qu'on laisse de côté l'auteur de l'oeuvre, — donc la base psychique et morale de l'effort créateur, — repose sur un jugement incomplet et résulte d'une quasi-fiction que l'oeuvre en question est autonome, c'est à dire que son existence est absolument indépendante de son auteur.

Si on ne considérait l'oeuvre littéraire que du côté purement formaliste et laissait de côté, en quelque sorte de parti pris, les problèmes du fond et du contenu, on ne remplirait pas, par un



tel examen, les obligations de la science envers l'oeuvre littéraire. Les formalistes, au lieu de baser leurs thèses sur les dissertations des théoriciens et des critiques littéraires ou de puiser leurs idées dans des sources aussi peu claires au point de vue de la méthode que p. ex. le système pour analyser l'oeuvre littéraire, élaboré par O. Walzel (conf. la dissertation du rapporteur dans la *Z. f. deutsche Philologie* t. 54 p. 215 et s.) — auraient mieux fait de lire les lettres et les dissertations des poètes eux-mêmes. C'est là qu'ils trouveraient de vraies mines et sources pour en tirer leurs idées.

Quel est donc le sens des observations et des méditations de ces poètes? En travaillant à un thème, ils réfléchissent surtout au problème, quelle forme serait à choisir, quel genre et pour quelles raisons serait à préférer. Et c'est justement là, dans le domaine purement formel, qu'apparaît cet élément psychologique, individuel, personnel qu'on ne peut, à l'examen d'une oeuvre littéraire concrète jamais passer outre. Chaque créateur est mis en face de certaines normes, que ce soit la construction des propositions, ou le choix des mots, ou encore un certain genre littéraire. En tout cas le créateur doit se décider et prendre une certaine attitude vis-à-vis de ces normes. Ces choses-là ont à faire déjà à une certaine activité, c'est-à-dire à la technique. La forme et la norme — voilà le clou du problème. (Conf. la dissertation du rapporteur intitulée *»La forme et la norme«* dans les *»Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu«*, Wilno 1937, p. 17 et s.). Le même problème se pose aussi à l'historien de la littérature et au critique littéraire. C'est justement dans la correspondance de Goethe et de Schiller, dans les remarques d'Otto Ludwig et de toute une série de grands poètes où l'on rencontre à chaque pas les problèmes de technique littéraire qui ne se laissent pas résoudre sans prendre en considération l'individu créateur, ainsi que l'esprit et le caractère de l'époque.

La méthode donc qui consiste dans la description de l'oeuvre littéraire, à savoir, de sa *»concrétisation«* dans le psychique individuel, ou bien de sa structure, mais qui laisse de côté, par principe, la genèse psychologique de l'oeuvre et ne tient pas compte, de parti pris aussi, de tout ce qui n'est pas l'oeuvre elle-même (Kridl M., *Wstęp do badań nad dziełem literackim* 1936,

p. 37) ne se laisse ni maintenir ni motiver. Se servir de cette méthode c'est opérer avec une fiction incompatible avec l'esprit des lettres.

## V.

Pour terminer ces réflexions, il convient de considérer aussi le quatrième point, nommé ci-dessus comme distinctif pour la crise examinée. Il s'agit du principe suivant dans l'examen de l'oeuvre, conformément à l'esprit de la crise, on ne tient pas compte du sens de l'oeuvre tel que son auteur voulait lui donner, mais on recherche sa signification dans le cadre du système où elle s'est réalisée.

L'examen formaliste de l'oeuvre littéraire, se limitant à la description de la structure et des fonctions particulières de composition, laisse de côté les thèmes de l'oeuvre, les regardant simplement comme matière à former. Il laisse aussi de côté le contenu intime de l'oeuvre, aussi bien comme expression de l'expérience psychique intérieure du poète, que comme manifestation des courants spirituels de l'époque. Il résulte que tout ce qu'on pourrait définir comme sens de l'oeuvre se trouve être en dehors de l'examen de l'oeuvre ainsi conçu. En revanche on s'intéresse uniquement et exclusivement à la signification de cette oeuvre en rapport au système dont elle fait partie et qui peut consister dans la création lyrique ou dramatique ou enfin dans la création en général. C'est une conception surtout synchronique qui ne tient pas compte de l'évolution et du développement.

Dans la conception formaliste un élément se laisse discerner qui transparaît aussi dans l'initiative des linguistes caractérisée ci-dessus. Le point de vue social par lequel se distingue la théorie d'un de Saussure prête aux conceptions des phonologues un caractère pragmatiste, dû à cette fonction de la langue qui permet aux hommes de s'entendre les uns avec les autres. Le même point de vue apparaît, ou tout au moins, peut apparaître dans la conception formaliste de l'oeuvre. Dans l'oeuvre littéraire il ne s'agit pas de se faire entendre, mais de produire une impression au moyen des mots. D'autre part l'objet est examiné surtout au point de vue de sa fonction sociale, non seulement dans tel ou tel autre système général, mais aussi dans un système concret p. ex. le système bolchéviste ou socialiste-national. Et c'est là la consé-



quence finale, en partie actuelle, en partie potentielle, de cette conception qui n'examine pas le sens de l'oeuvre, mais seulement sa signification au point de vue de sa fonction sociale, de son utilité. Elle regarde l'oeuvre comme un objet en quelque sorte pratiquement utile dans l'organisation de la culture où le créateur n'est que le producteur, et où la chose principale c'est le produit, c'est l'objet et sa valeur dans le cadre d'un tel ou tel autre système de culture, ou même d'un tel ou tel autre système de régime gouvernemental. Ce point de vue convient aussi bien à la façon de penser pratiquée par l'administration économique militaire que, d'autre part, à l'attitude pragmatiste, par laquelle se distinguent certaines conceptions modernes de l'état.

Enfin, le nom de néo-positivisme donné à la dernière phase à laquelle la science de la littérature est parvenue dans son développement, exige une explication.

Ce nom désigne aujourd'hui certains essais dans le domaine de la philosophie et surtout de la méthodologie par lesquels se distinguent entre autres le «Cercle Viennois» et un groupe important des philosophes polonais. Le positivisme et le néo-positivisme réduisent la science à la description des faits et des rapports. C'est cette tendance en premier lieu qui donne au courant en question le caractère positiviste. La science ainsi conçue se borne à énoncer des affirmations sur les données immédiates. L'examen de l'oeuvre littéraire, dont les formalistes éliminent la qualité et le contenu de l'intime expérience psychique correspond aux tendances du néo-positivisme qui s'intéresse surtout à la structure logique du monde extérieur, du monde physique. Les néo-positivistes soutiennent que, pour se faire une idée d'un objet, il suffit d'en connaître les rapports avec les autres objets. Ce point de vue correspond aux tendances de la critique — appelée «immanente» par les formalistes — de l'oeuvre littéraire, considérée comme création autonome, aussi bien pour ce qui concerne les rapports de ses éléments particuliers que les rapports entre les autres créations douées des mêmes affinités et faisant partie du même système.

En identifiant les jugements seulement vérifiables sur l'oeuvre littéraire qui résultent de la conception formaliste, avec les jugements vrais et y joignant une notion d'utilité — puisque l'oeuvre littéraire a à accomplir certaines fonctions qui sans être peut-être

directement utilitaires sont du moins conformes à certains buts — les représentants d'un tel examen de l'oeuvre littéraire s'acheminent évidemment vers le pragmatisme qui, pour la plupart, est étroitement lié à la conception positiviste de la réalité.

8. MANKOWSKI T.: *Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera (Les sculptures inconnues d'André Schlüter)*. Séance du 28 avril 1939.

La ville de Żółkiew avec ses églises, la paroissiale et la dominicaine, devait devenir, selon l'intention du roi Jean III Sobieski le trésor des souvenirs de la famille Sobieski. Le hetman Stanislas Żółkiewski, grandpère maternel du roi, fut le fondateur de l'église paroissiale; la mère du roi, Théophile Sobieski née Daniłowicz, fonda l'église dominicaine en l'honneur de Marek Sobieski son fils et frère du roi, qui périt en 1652.

Peu après la victoire viennoise, en 1684, Jean III fit élever des monuments funèbres à sa mère et à son frère dans l'église dominicaine. Les monuments devaient être exécutés par un sculpteur inconnu, qui est mort probablement peu de temps après avoir signé le contrat. C'est sa veuve qui lui succéda à l'atelier que l'abbé Wąsowski passa un contrat concernant les dits monuments, mais leur véritable auteur fut le compagnon Nicolas, l'aide d'atelier du stucateur. Ces monuments n'avaient sans doute pas satisfait le roi puisque, pendant son séjour à Żółkiew, au mois de juin 1692, il y fit venir André Schlüter occupé à la décoration du palais de Wilanów. C'est alors sans nul doute, que le roi convint avec lui d'entreprendre l'erection de nouveaux monuments, cette fois non seulement à la mémoire de la mère et du frère du roi, dans l'église dominicaine, mais encore de son père, Jaques Sobieski et de son oncle, Stanislas Daniłowicz, dans l'église paroissiale. Au mois d'août 1692 on envoya de Wilanów au roi les projets des monuments pour les soumettre à son approbation. Schlüter acheva les monuments vers le mois de juillet 1693. Les fragments conservés des comptes de la cour royale à Żółkiew attestent que les monuments sont arrivés au lieu de destination au mois d'août 1693 et que Schlüter reçut le reste de sa créance le 18 février 1694.

Les monuments de Théophile et de Marek Sobieski dans l'église dominicaine à Żółkiew ont été détruits lors de l'incendie



de cette église en 1739 ou 1754. Il n'en est resté que le fond architectonique dans lequel un stucateur inconnu du XVIII<sup>e</sup> siècle, en tâchant de se conformer au vieux schème de compositions mit les figures qu'on y voit à présent. Par contre les monuments de Jaques Sobieski et de Stanislas Daniłłowicz dans l'église paroissiale, exécutés en albâtre par Schlüter se sont conservés, bien qu'endommagés.

Le premier de ces monuments, d'une valeur supérieure au second, est tout entier, à n'en pas douter, de la main de Schlüter, quand au contraire, dans l'exécution du second, les aides d'atelier ont probablement participé. Les figures allégoriques de femme dans le monument de Jaques Sobieski montrent plus de grâce, sont d'une allure plus libre que celles du monument de Stanislas Daniłłowicz, un peu raides et placées avec trop de symétrie. Les visages sont idéalisés, les boucles de cheveux moelleuses, le corps est modelé avec une douceur presque caressante. Cette impression de douceur est renforcée par le matériel dont le sculpteur s'est servi, à savoir l'albâtre, blanc et poli. L'allégorie de la Force est représentée par une gracieuse figure, penchée un peu en avant et retenant de la main appuyée sur la hanche la robe qui retombe de sein et se drape en menus plis. La figure allégorique qui représente la Justice penche la tête d'un mouvement plein de charme. Si on compare ces deux monuments avec les oeuvres postérieures de Schlüter, on arrive à la conclusion que ses oeuvres créées en Pologne contiennent déjà les éléments et les motifs qu'on retrouvera ensuite dans ses oeuvres de Berlin. Ainsi le même genre de visage qu'on voit dans les allégories de la Justice dans le monument de J. Sobieski et de la Vérité dans le monument de Daniłłowicz, revient dans les figures symbolisant la Force et la Justice des portails extérieurs du chateau royal à Berlin. La tête du lion, dans le monument de Daniłłowicz, sur laquelle l'allégorie représentant le Courage appuie sa main, est presque identique à la tête du lion qui forme le centre du groupe allégorique d'Afrique dans la salle des chevaliers du château de Berlin. Si l'on considère que les sculptures de cette salle ont, à peu près, 10 ans de moins que celles de Żółkiew, on voit que Schlüter n'a pas changé son répertoire figuratif des sujets allégoriques.

Les bas-reliefs qui ornent l'urne du monument funèbre de J. Sobieski jette un peu de lumière sur la création de Schlüter

pendant son service à la cour royale polonaise, sur son habileté de sculpteur et sur sa façon de traiter le sujet. Le bas-relief jeté en esquisse sur la surface convexe demicirculaire de l'urne étonne par la hardiesse du coup des ciseaux, par la manière d'obtenir un effet plastique à l'aide de quelques traits à peine, par la mise en valeur du mouvement dans les figures des guerriers: de celui qui s'affaisse et de ceux qui se mettent en fuite. A ce qu'il semble, le motif de la mort était toujours présent à l'artiste. Dans le bas-relief en question, il a essayé d'exprimer ce motif par une composition à figures multiples, traitée en esquisse. Il a tâché de mettre l'horreur de la mort dans la figure du guerrier qui tombe terrassé d'un coup subit et de rendre l'épouvante qui s'empare des autres. La mort est symbolisée de deux manières différentes: sous la forme de l'antique Thanatos, génie ailé avec un bâton magique qui donne la mort, à la main. A l'arrière-plan du génie de la mort on aperçoit une tête de mort et une main de squelette. C'est l'autre réalisation équivalente de l'allégorie de la Mort, ajoutée à la première peut-être pour renforcer l'impression, ou peut-être à titre d'essai pour trouver laquelle des deux allégories sera la meilleure? Le motif de la mort paraît avoir obsédé Schlüter, lui faisant sans cesse chercher de nouvelles idées pour l'exprimer.

Les putti, en figures particulières et en groupes, jouaient un grand rôle dans la création de Schlüter, surtout dans ses compositions allégoriques. Il nous est connu, grâce à la correspondance entre le roi et l'architecte Angustin Locci, quelle était la prédilection du roi pour les «enfants de Fiamingo». Aussi c'étaient les putti de François Duquesnoy, appelé en Italie Francesco Fiamingo, qui avaient servi de modèle aux putti de Schlüter dans les deux monuments funèbres à Żółkiew. Surtout un de ces putti montre une ressemblance frappante avec le putto se trouvant dans le bas-relief qui représente Caritas et qui orne la chaire de l'église de Notre-Dame à Berlin.

Un trait distinctif de la création de Schlüter c'est la reprise, après des années entières, des sujets auxquels il avait déjà travaillé et des motifs dont il s'était déjà servi.

Les monuments funèbres à Żółkiew ne sont pas les seules oeuvres que Schlüter ait produit lors de son séjour en Pologne. Le rapporteur communique qu'il aura l'occasion de rendre compte



à part du fait quelles oeuvres du palais de Wilanów doivent être attribuées à Schlüter et quel était le rôle de ce dernier dans la composition de cet ensemble que formait le palais de Wilanów au temps du roi Jean Sobieski.

9. MAŃKOWSKI T. Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna. (*L'ancien Lwów, son art et sa culture artistique*). Séance du 1 mai 1939.

La situation géographique de Lwów aux confins sud-est de l'ancienne république polonaise, sa population jadis ethniquement hétérogène, son importance commerciale de ville située sur l'une de grandes voies de l'échange — tout prédestinait Lwów à jouer un rôle plus considérable que ne le lui ont désigné dans l'histoire de l'art les temps modernes. D'époque en époque l'ordre de choses changeait à Lwów, et à chaque fois de nouveaux éléments y prenaient le dessus.

Au moyen âge deux cultures, l'orientale et l'occidentale subsistaient, à Lwów l'une à côté de l'autre. Peu à peu, elles se pénétraient ou s'éliminaient réciproquement dans une lutte souvent retentissante dans le domaine religieux, silencieuse et dissimulée sous des apparences de bonne intelligence dans le domaine de l'art. Apparu relativement tard dans l'arène historique, Lwów à l'époque des princes ruthènes ne pouvait présenter dans son art, que le reflet de l'art de l'ancien Halicz où 1) les constructions ruthéno-byzantines se combinaient avec l'architecture romane. Mais à Lwów, fondé par Casimir le Grand et construit à l'exemple des villes fortifiées de l'ouest, l'art gothique fut l'expression de l'art occidental destiné à triompher finalement dans cette ville. L'importance politique de Cracovie ne fut pas sans produire une influence marquante sur l'art de Lwów. La cathédrale à porche et l'église dominicaine à deux nefs se modelaient sur les églises de la capitale de Cracovie. C'est de là aussi que vint probablement Niczko, le premier architecte remarquable de Lwów. Mais ce ne fut pas seulement le gothique occidental, l'orient chrétien, lui aussi, mit sa marque sur le Lwów du moyen âge. En dévancant les Ruthéniens schismatiques, les Arméniens grégoriens y ont élevé leur cathédrale. Dans l'architecture de celle-ci, transparaissent aussi bien les modèles rapportés du fond de l'Arménie que les

éléments byzantins, absorbés en Crimée dont étaient émigrés pour la plupart les colons arméniens fixés ensuite à Lwów. Les Arméniens ajoutèrent à la décoration architectonique de leur cathédrales les éléments ornementaux de l'art islamique, dûs à l'influence des conquérants persans et turcs de l'Arménie. Dorch, Italien, venu probablement de la ville Kaffa en Crimée, qui éleva la cathédrale arménienne, était aussi le constructeur de la cathédrale ruthénienne qui n'existe plus, de conception byzantine à trois nefs, exécutée d'après les indications du clergé schismatique. Ce fut cependant le style gothique qui triompha à Lwów; son influence s'étendait d'une part vers le nord et le nord-est en Wolhynie et la Province de Chełm, d'autre part, vers le sud-ouest, dans la Moldavie, où se mêlant aux traditions byzantines elle créait des formes nouvelles et originales.

Le grand incendie de 1527 détruisit le Lwów gothique. La ville fut reconstruite dans un style nouveau. C'était comme si l'aiguille du compas s'était déplacée changeant sa direction ouest-est en nord-sud. C'était d'abord l'influence de l'Italie, donc du sud, qui créa le Lwów de la renaissance, pour faire place ensuite aux influences venues du nord, des Pays-Bas. De nombreux architectes, Italiens et Rétoromans, venaient vers la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle de l'Italie, surtout des bords de ses lacs du nord et de la Suisse. Ceux d'entre eux qui étaient venus des centres de l'art devaient jouer un rôle considérable. Ce fut par exemple Pierre de Lugano, créateur de l'église orthodoxe à trois coupes sur axe, de conception byzantine, mais exécutée dans le style renaissance. Ce genre de construction avait son origine à Lwów et s'opposait à celui de l'église orthodoxe à cinq coupes, plus répandu à l'orient. Ce fut encore Pierre Barbon, constructeur de la plus belle tour de Lwów, dite des »Korniakt«. Ce fut aussi Paul, le Romain, créateur de la petite église, de style renaissance récentel genre particulier à Lwów, qui différait nettement des églises de Zamość et de Lublin géographiquement voisines de Lwów. Le genre de Lwów est parvenu à son apogée dans les oeuvres de Paul Szcześliwy, Jean Pokorowicz et d'autres artistes encore.

L'architecture de Lwów, à l'époque de la renaissance, subissait l'influence immédiate des architectes italiens venus à Lwów et s'y polonisant rapidement. Par contre l'influence italienne n'agis-



sait sur la plastique de Lwów qu'indirectement, par l'intermédiaire de Cracovie.

Il ne s'agissait d'ailleurs que de la plastique figurative funèbre assez médiocre (Jean Biały, Jean Zaremba, Sebastien Czeszek). Mais dans la plastique ornementale, Lwów a su créer, à cette époque, un style à part qui tendait vers l'ornement plus riche et plus dense dont les éléments italiens, nordiques, ainsi que ceux empruntés à l'art islamique composaient des ensembles originaux, distinctifs pour le milieu de Lwów. Cependant la peinture de Lwów maintenait les traditions gothiques. Pourtant son importance ne s'est accrue et sa valeur n'a sensiblement augmenté qu'à la fin du XVI-e siècle, grâce à l'action entreprise par archevêque Solikowski et le peintre Szwankowski, qui avaient pour but d'engager la corporation des peintre au service de l'église et de la religion.

La renaissance a duré longtemps à Lwów. Le style baroque y est apparu tard, à l'époque des Vasa seulement. La variété nordique de ce style s'est généralement établie alors. Mais dans l'architecture de Lwów à côté des influences néerlandais-allemandes (Bemer) se maintenaient encore les influences italiennes et surtout romaines (Gisleni). La plastique était dominée, presque exclusivement, par les sculpteurs des Pays-Bas, comme v. Hutte d'Aix-la-Chapelle, Horst de Groningue, les Blok, Pfister d'origine allemande qui a laissé de nombreux élèves et imitateurs. La plastique baroque de Lwów contribua dans une grande mesure, à former, dans le domaine de la plastique ornementale, le genre ornemental des iconostases sculptées des églises orthodoxes où le style occidental l'emporta décidément. Pendant le règne de Jean III, ce n'était plus Lwów, mais la ville voisine, Żółkiew, qui devint le centre où les artistes de Lwów et les artistes étrangers exécutaient leurs oeuvres entreprises sur l'ordre du roi. Le développement de l'art ornemental a eu lieu non sans l'influence personnelle du roi Sobieski. L'élément oriental s'y faisait vivement sentir, surtout dans l'orfèvrerie et dans la « manufacture de Lwów », c'est-à-dire dans la production de tout ce qui concerne le cheval et l'arme. La « culture du sarmatisme » s'y rattachait. Elle devait beaucoup aux confins sud-ouest pour les choses de l'art en rapport avec elle.

Ce n'est qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle que devait cesser l'oscillation de Lwów entre l'Occident et l'Orient, le Sud et le Nord; qu'on devait parvenir à une homogénéité de niveau européen; que l'art de Lwów devait trouver son expression distinctive, suivre ses propres impulsions et prendre de la dynamique. Il était protégé par la sphère riche et puissante des seigneurs des confins et par le haut clergé d'une grande importance et autorité. L'architecture de baroque récent à l'épanouissement duquel se rattachent les noms de Witt et de Meretyn avaient à Lwów un caractère particulier de couleur locale. La plastique de Lwów respirait, à cette époque, la même plénitude de vie. L'architecture d'alors, à Lwów, s'était formée sous l'influence prépondérante de l'Italie. Elle se rattachait à l'architecture allemande de l'époque par d'autres traits distinctifs pour le baroque nordique mais basé sur des modèles italiens. Toutefois il faut bien dire que l'architecture de Lwów, dans ses oeuvres capitales — l'église dominicaine pleine de gravité et de force monumentale et la pittoresque et légère église greco-catholique de St. Georges — n'est pas allée si loin dans le libre décousu des formes et l'improvisation phantastique des créations dans l'espace que les pays allemands, et n'a jamais perdu de vue les modèles italiens. Seule l'architecture de palais a dû céder aux influences françaises. La sculpture religieuse d'autel atteignit vers la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle une valeur supérieure dans les oeuvres de Sebastien Fesinger imbuës d'un sentimentalisme religieux, celles de Pinsel pénétrées d'une dynamique expressive ou celles d'Antoine Osiński respirant un charme sensuel et pathétique. Seule la peinture n'était pas de niveau. Après l'union de 1700 disparaissent aussi les particularités de l'art ecclésiastique orthodoxe.

A l'époque du classicisme de nouvelles influences se font sentir dans l'art de Lwów. A côté du classicisme varsovien de l'époque de Stanislas Auguste apparaît sur notre terrain, après le premier démembrement de la Pologne, d'abord le classicisme de temps de Marie-Thérèse et de Joseph II que représentent les fonctionnaires — architectes de l'impériale et royale Direction des Batiments en Galicie. Ensuite, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle entre en scène un classicisme qui correspond à l'époque »Empire« d'une nuance italienne; classicisme représenté à Vienne par Nobile. La peinture prend alors une importance de



plus en plus grande. A côté des peintres allemands récemment arrivés à Lwów, les peintres polonais y travaillent aussi et créent la base pour l'épanouissement futur, dans la seconde moitié du XIX-e siècle, de la peinture nationale polonaise.

En passant en revue l'histoire de l'art et de la culture de Lwów jusqu'à la moitié du XIX-e siècle on aperçoit la logique intérieure de son évolution. A travers les influences souvent disparates transparait l'aspiration toujours croissante à l'unité, et l'effort de l'art occidental qui domine Lwów pour absorber les éléments hétérogènes jusqu'à leur complète assimilation.

Lwów présentait un des points de jonction où les processus mondiaux de culture s'enchaînaient organiquement les uns aux autres et où certains problèmes se posaient avec une netteté peut-être plus grande, témoignant d'une dynamique peut-être supérieure qu'ailleurs. On voit en particulier que l'art et la religion ne formaient pas des complexes à part, réciproquement indépendants, mais que c'étaient des fonctions d'une activité humaine, homogène des forces vivantes, coopérantes l'une avec l'autre, qui prenaient une importance toute particulière là où, comme à Lwów, deux mondes de civilisation différente étaient aux prises. Le problème, primitivement principal, de la lutte entre l'Occident et l'Orient, diminue en valeur et disparaît enfin, en face du triomphe définitif de l'art occidental. Les particularités de l'art arménien disparaissent elles aussi vers la moitié du XVII-e siècle, après l'accession à l'église romaine des Arméniens de Lwów. L'art de l'église orthodoxe des Ruthéniens schismatiques devenu de plus en plus occidental, finit par l'être presque complètement au commencement du XVIII-e siècle, après l'union de 1700. La force d'attraction de l'état polonais y a joué certes un rôle important; la force d'assimilation et la vigueur de l'élément polonais émanant de la bourgeoisie de Lwów n'était pas sans y contribuer.

Un facteur important dans l'histoire de l'art et de la culture de Lwów était, outre la tendance à se rendre homogène, encore le besoin de s'étendre, d'exercer une influence sur les pays voisins, même s'ils appartenaient aux états étrangers, comme p. ex. la Moldavie assujétie aux Turcs. Ces tendances prêtèrent à l'art de Lwów le caractère d'un art qui n'appartenait plus à une seule province mais qui — du moins à certaines époques — avait des aspirations larges et une dynamique visant plus loin. Il ne

lui manquait qu'un niveau artistique plus élevé, pour attirer, en souverain et pour longtemps, d'autres territoires dans le domaine de sa culture.

A strictement parler, l'art de Lwów n'était pas un art de sa bourgeoisie. La sphère des fondateurs qui décidait souvent du caractère et des tendances de l'art, n'était pas toujours composée des représentants du patriciat de la ville. A ce point de vue, l'art de Lwów au XVIII-e siècle était plutôt l'art des grands seigneurs et du haut clergé.

Si l'on demande quel était l'apport de Lwów à l'art de l'ancienne République Polonaise, nous répondrons que, outre son rôle d'agent propagateur en Orient de la culture de l'Occident européen, Lwów a su enrichir, sous beaucoup de rapports, la culture artistique de toute la Pologne. Cela tenait au fait que, portant l'art de l'Occident en Orient, il y puisait en même temps, à pleines mains de éléments de l'art oriental qu'il a su ensuite assimiler à l'art occidental d'une manière qui lui était propre, créant souvent des oeuvres d'un style original. Elles attestaient que son milieu artistique était doué d'une force sinon directement créatrice, du moins capable de transformations originales et indépendantes.

- 
10. PIWARSKI K.: **Królewicz Jakub Sobieski pan na Olawie (1691—1737).** (*Le prince royal Jacques Sobieski, seigneur d'Olaw* [1691—1737]). Séance du 24 avril 1939.

L'empereur Léopold I-er, dans le but d'affermir l'alliance contre les Turcs avec Jean III Sobieski, fit conclure, en 1691, le mariage entre Elisabeth, princesse de Neuburg (soeur de l'impératrice Eléonore), et le prince royal Jacques Sobieski. Il fut décidé sur la base du contrat de mariage, de placer les sommes dotales (500.000 florins) sur les biens en Silésie, destinant 5% des revenus à l'entretien des époux. Par le rescrit, datant du mois de mars 1691, Léopold I-er désigna pour ce but le territoire d'Olawe qui couvrait le district (Kreis, Weichbild) du duché de Brzeg, succession des derniers Piast, princes en Brzeg, Lignica et Wołów (l'extinction de cette ligne a eu lieu en 1675). Le territoire d'Olawe fut donc donné en possession au prince Jacques avec le château d'Olawe pour résidence, toutefois à condition qu'il



respectât les dispositions des autorités impériales. Les biens caméraux devaient être gérés par un administrateur désigné par le prince, mais sujet impérial et fixé en Silésie. Dès lors le prince Jacques prit le titre de «*dux Olaviae*». Il nomma administrateur le baron de Sauermann (1692). En 1695 il se fixa lui-même en Olave pour la première fois, mais déjà en 1696 il revint en Pologne tout absorbé par ses démarches pour obtenir la couronne après la mort de Jean III. Ce ne fut qu'en 1698, après l'échec électoral, qu'il revint habiter Olave, sans quitter pourtant le projet d'échanger les biens d'Olave pour un autre bien (p. ex. le duché Piombino en Italie). Toujours brouillé avec Auguste II (au sujet de ses affaires et ayant des griefs financiers contre lui) il s'entendit, à l'époque de la guerre du Nord, avec Charles XII qui lui promit l'élection dans le cas où Auguste II serait détrôné. Un attentat d'Auguste contre le prince Jacques et Constantin et leur emprisonnement en Saxe (1704) en fut le résultat. Ce ne fut qu'en 1707 que le prince Jacques revint à Olave où il résida jusqu'à l'année 1719. Son séjour ne fut interrompu que de quelques courtes absences. Il tenait, à cette époque, une cour magnifique à la manière d'un prince souverain. Ses courtisans étaient pour la plupart des Français et des Allemands, mais c'étaient les Polonais qui avaient les plus hautes charges. Le prince avait donc son maréchal de la cour, son écuyer, etc. Il comptait parmi ses courtisans intimes entre autres François Wierusz Kowalski, Casimir de Wybranowo Chlebowski, Gabriel Wyhowski, Etienne Wyhowski, l'abbé Georges Adalbert Mocki, et Adalbert Stanislas Chróściński. Comme le prince avait trois filles à marier qui passaient pour avoir de très belles dots, la cour d'Olave devint le terrain de divers projets de mariage et de toute espèce de démarches des princes-prétendants.

A cette époque Jacques Sobieski tâchait, en effet, de gagner une certaine indépendance vis-à-vis des autorités impériales. Il ne respectait point leurs dispositions, ne laissait pas contrôler l'administration d'Olave et, après la mort de Sauermann et les trois années du bail du comte Pilati, nomma administrateur un Polonais, Etienne Wyhowski. Les autorités impériales, fort alarmées, envoyaient à Vienne des rapports pleins d'inquiétude. La cour impériale profita de l'occasion qui se présenta quand Jacques Sobieski, malgré les avertissements viennois, appuya le ma-

riage de sa fille Clémentine avec Jacques III Stuart le Prince Prétendant. L'empereur s'autorisant de son alliance avec Georges I-er, roi d'Angleterre ordonna au prince de quitter le territoire d'Olave (1719). L'administration passa aux mains des autorités camérales de Brzeg. Pendant les trois années suivantes le prince menait en Pologne une vie errante. Ce ne fut qu'en 1722 (lors d'une maladie mortelle de sa femme) qu'il obtint enfin la permission de rentrer à Olave. Mais l'administration lui resta désormais retirée. On lui permit seulement d'habiter le château. On lui payait les intérêts des sommes engagées, déduction faite aussi bien des frais des vivres et d'autres prestations en nature venant des biens caméraux d'Olave que d'une certaine somme, destinée à couvrir les dettes du prince, montées, à cause de sa légèreté à une hauteur considérable. Le prince dût se soumettre, mais il ne cessait de soulever des réclamations de toute sorte et faisait son possible pour rendre difficile la position de l'administration impériale, pensant se faire rendre l'administration d'Olave. Mais il n'en fut rien. Au contraire, la cour impériale, voulant se débarrasser de la présence du prince en Silésie, lui intima, par deux fois, de quitter Olave. Mais, toujours à court d'argent, elle ne fut pas en état de rendre les sommes engagées. Le prince, après la mort de son frère Constantin en 1726, entra en possession de Żółkiew et y transporta sa cour. Ses séjours en Olave se firent rares. Il en est parti définitivement en 1734, et mourut à Żółkiew le 19 décembre 1737.

La princesse Marie Caroline de Bouillon Turenne, la seule de ses filles encore en vie, voulait se fixer à Olave, mais les autorités impériales n'y ont pas consenti, retenant Olave sous leur administration. Au mois de janvier 1741, l'armée prussienne s'empara d'Olave. La riche correspondance du prince Jakub, restée au château d'Olave, fut transportée à Wrocław, puis à Berlin. Les familles des Bouillon et des Stuart, en qualité d'héritiers du prince Jacques Sobieski s'évertuèrent pour se faire payer les sommes engagées, mais en vain.

Relevons le fait que le séjour de Jacques Sobieski à Olave laissa de bons souvenirs chez la population, en grande partie encore polonaise, comme le prouvent les notes dans la chronique de cette ville.



Cette étude a pour base les matériaux manuscrits du Geheimes Staatsarchiv à Berlin, du Staatsarchiv à Wrocław, du Archiv ministerstva vnitra à Prague, du Haus-, Hof- und Staatsarchiv à Vienne, ainsi que des archives polonaises.

12. MUSZYŃSKA-KRASNOWOLSKA M.: **Kolegium pojezuickie w Krzemieńcu** (*L'ancien collège jésuite à Krzemieniec*). Séance du 28 avril 1939.

Le Collège fut fondé en l'an 1702 par les princes Wiśniowiecki: Janus-Antoine et son frère Michel-Servien. Ils commencèrent par le don d'une petite église uniate à moitié ruinée et ce n'est qu'en 1730 que fut commencée la construction d'une nouvelle église, consacrée en 1746 après la mort des fondateurs. La construction du cloître vint plus tard vers 1740, mais ne fut jamais terminée. En l'an 1753 elle était dans le même état qu'à présent et l'abolition du couvent en 1773 ne permit plus de parachever un plan assez intéressant. La Commission de l'Education Nationale prit possession des bâtiments désertés et en l'an 1805 eut lieu l'inauguration du célèbre gymnase volhynien transformé en lycée en 1819. Le collège basilien adjacent fut alors englobé et le jardin de l'ancien couvent des jésuites devint un jardin botanique. Après le désastre de l'insurrection de 1830-31 le lycée fut fermé, l'église affectée au culte orthodoxe et les bâtiments évacués abritèrent un séminaire de la même religion. C'est alors qu'on saccagea tout l'arrangement intérieur, quant aux splendides collections et à la bibliothèque elles furent transportées à Kieff.

Le collège de Krzemieniec qui s'étendait du côté ouest de la place du Marché avec le prolongement en profondeur du rectangle de son jardin, a pour centre de son axe l'église et les deux côtés symétriquement divisés sont occupés par les bâtiments du cloître. C'est à peine la moitié du plan initial qui fut exécutée, notamment la façade principale. Il comprenait le rectangle traditionnel du cloître avec deux ailes pareilles bordant une terrasse en pierre de taille, ce qui donne au collège l'apparence d'un hôtel seigneurial entre cour et jardin. Des tourelles hexagones masquent les angles des ailes brisées des corps de logis qui avancent à angle droit. Il est probable que ces mêmes tourelles devaient se répéter aux angles extérieurs du rectangle du côté du jardin. On perçoit

dans ce plan le croisement de l'idée centrale du cloître de style baroque avec la tendance de l'époque de donner à la façade principale un caractère de palais avec des corps de logis selon le goût français. On se servit de la façade de l'église pour souligner le point central de l'axe dont l'importance fut sensiblement augmentée.

Ces positions centrales d'églises sont loin d'être une nouveauté car elles datent du début de la renaissance italienne. Leur nouvel essor magnifique apparaît vers la fin du style baroque, surtout dans les pays allemands du sud: La Suisse, l'Autriche, la Moravie et aussi la Silésie. Krzemieniec n'a pas de ressemblance frappante avec aucun des monuments connus de cette époque. Il est vraisemblable qu'il n'eut pas de modèle direct. L'artiste avait seulement une idée générale qu'il se contenta d'exécuter en y mettant du sien. La même remarque peut convenir à la façade principale à laquelle les tourelles d'angle donnent un caractère sui generis du terroir. Il est évident que ce caractère ne se rapporte pas à la genèse du motif mais seulement à sa diffusion en pays polonais.

Le plan et l'agencement de l'intérieur se rattachent au type généralement connu des couvents de cette époque. L'idée maîtresse et le but de l'édifice étaient soulignés par l'architecture et la décoration des boiseries polychromes. Un rapport de la Commission de l'Education Nationale nous donne la description de l'arrangement de l'intérieur. Il ne reste que la décoration de la tourelle d'angle du Nord (boiseries, porte sculptée et peinture) et quelques belles grilles dans les fenêtres des couloirs.

La division des murs extérieurs du collège est plutôt modeste. Les encadrements des croisées sont plats, sans profil, mais avec des coins décorés. Deux portails genre Borromini simplifié ont la même pauvreté d'ornementation. Ce type d'encadrement très répandu en Volhynie et en Ukraine provient de l'architecture en brique du Piémont. L'église de Krzemieniec est une basilique à triple nef du même type que le Gesù, avec transept, coupole, et deux tours flanquant la façade. L'architecture de l'intérieur est simple mais dans les nefs latérales la ligne courbe joue un rôle marquant. Les arcs en demicercle des piliers qui dessinent les voûtes et rejoignent les murs opposés ne manquent pas de caractère. Combinées avec un troisième demi-cercle ils décident de la forme des chapelles alignées dans le prolongement des nefs laté-



rales au-delà des bras du transept. Il est possible que l'artiste ait puisé cette idée dans les plans de Serlio ou de Pozzo, mais la réalisation dans l'espace est bien de son crû. Des coupoles aplaties recouvrent les travées particulières.

La forme originale des chapiteaux des pilastres réduite aux seules volutes du contour qu'on rencontre souvent en Pologne, indique l'influence du Piémont. La pauvreté de la sculpture est un trait commun des édifices du Piémont et de Krzemieniec. Un nombre assez considérable d'analogies fait supposer l'influence de l'architecture Piémontaise. L'emploi du même matériel, c'est-à-dire la brique, ajoutait un moment favorable. Les descriptions conservées et les autels dévastés témoignent de la richesse de l'arrangement de l'intérieur. Les autels des chapelles proches du transept qui imitent assez exactement l'architecture et créent une illusion optique de boiserie, méritent de retenir l'attention. Cette même union avec l'architecture est visible dans les confessionnaux dont la ligne d'appui dessinée en demi-cercle s'harmonise avec les arcs des piliers.

À l'extérieur l'église présente une masse compacte et sobre. Tout l'effort de l'artiste s'est concentré sur la façade à la ligne sinueuse richement développée, très semblable aux façades des églises silésiennes comme par exemple Legnica, Grysów et d'autres encore. Il est à supposer que ces églises ont joué un rôle dans la transmission du modèle.

La terrasse en pierre de taille, qui avance devant l'église entre les deux ailes de la façade, présente un problème distinct. Elle est entourée de piliers taillés et surmontés de vases. Du côté du Marché ces piliers sont reliés par une balustrade en fer forgé, et du côté de l'église par un mur plein en pierre de taille. Cette partie ainsi que les tronçons de galeries qui joignent les portes latérales sont plus anciens; c'est ce qui semble démontrer les vases qui sont de style rococo, tandis que d'autres sont de style classique. Ici le niveau artistique de beaucoup supérieur aux édifices du collège et de l'église fait supposer l'oeuvre d'un architecte différent. On pense de même en contemplant la belle figure de la Madonne placée en 1768 au milieu de la terrasse. Sa grande valeur artistique et ses qualités de style rattachent cette figure aux sculptures provenant de l'ambiance artistique de Lwów.

L'effet général de l'ensemble des bâtiments situés le long du côté ouest et plus élevé du Marché, est encore rehaussé par le contraste de leur splendeur et la pauvreté des maisonnettes qui font entourage. Malgré son éclectisme indubitable et sa place dans une ville de province le collège de Krzemieniec présente un ensemble pittoresque et le fond du paysage ajoutant encore au plaisir des yeux, il faut le compter parmi les monuments réussis dans l'histoire de l'art polonais.

Un prêtre, le jésuite Paul Giżycki (1692 — 1762) fut son architecte. C'était un élève des écoles jésuites, architecte, sculpteur et peintre, surtout décorateur, un spécialiste bien connu, passé maître dans l'art d'arranger de magnifiques funérailles. Après Krzemieniec il faut encore citer l'église et le couvent des bernardins qu'il construisit à Łuck. Ce fut un talent de second ordre, avec des lacunes, par suite d'une préparation insuffisante. Il n'avait jamais quitté la Pologne et son éducation avait été faite dans les écoles polonaises jésuites. De son vivant sa popularité fut grande.

Il est possible que le Prince Michel-Servien Wiśniowiecki ait mis du sien (il ne faut toutefois point exagérer), dans la construction de Krzemieniec et peut-être dans d'autres oeuvres encore de Giżycki. Un chroniqueur mentionne que c'est lui qui fit le plan de l'église.

Le laps de temps écoulé depuis l'expulsion des jésuites n'apporta pas de grands changements. La bibliothèque seule (1805—1810) mérite quelque attention. Elle occupa tout le rez-de-chaussée de l'aile nord-ouest. Oeuvre de Jacques Kubicki, elle rappelle la bibliothèque du château royal de Varsovie.

11. SINKO T.: *Echa rzymskie i włoskie w Silviludia Sarbiewskiego (Souvenirs romains et italiens dans les Silviludia de Sarbiewski)*. Séance du 8 mai 1939.

L'auteur, en s'opposant aux hypothèses du dernier (1934) éditeur et commentateur des »Silviludia«, explique d'abord les sens multiples du titre des poèmes de Sarbiewski. Ce titre désigne en même temps: *silvestres ludos* (c'est-à-dire, les jeux de chasseurs et leurs divertissements), et *lusus* (c'est-à-dire, les vers légers, silvestres, à la manière des »agrestes«), et le genre littéraire *Sil-*



*vae*, c'est-à-dire, les poèmes de circonstance, improvisés sous l'inspiration du moment. Sarbiewski a consacré à ce genre le 9<sup>ème</sup> chapitre du IX livre de ses leçons *De perfecta poësi: De Silvis et Silvarum speciebus, sive Stadius et Claudianus*. Sa lettre à l'évêque Łubieński où il explique par l'éveil du «*veterioris venae — lyricus impetus*» le fait qu'il chantait, pendant quinze jours, dans une hutte de forêt, en mi-octobre, la chasse du roi Władysław IV (qu'il accompagnait en qualité de chapelain de cour) est conforme aux paroles de Stadius (*Silv. I praef.*). Celui-ci affirme que ses poèmes «avaient été l'effet de *subito calore et quadam festinandi voluptate*. Stadius dans la préface du quatrième livre des *Silvae* se défend contre le reproche d'avoir admis dans son recueil des poèmes d'un style plus libre (*remissiore stilo*) et réclame le droit qu'on a de s'exercer en plaisanterie (*exercere ...ioco*), comme on s'exerce au jeu de paume. De même Sarbiewski espère que Łubieński, en lisant ses poèmes écrits *novo metro et stylo* s'en amusera et en rira conformément au but du poète qui ne veut que le divertir et lui faire plaisir (*amoenitas*) au moyen de *amoenitas verborum*.

Les lettres à Łubieński contenaient encore l'importante information que le manuscrit des *Silviludia* se trouvait pour le moment entre les mains des *symphoniaci musicique* royaux, c'est-à-dire des musiciens et des chanteurs. Les *Silviludia* étaient donc conçus comme le libretto d'une composition musicale et vocale. S'il en est ainsi, il faut bien admettre que le *cantus Zephyri* dans *Silv. I* soit une aria du chanteur travesti en Zéphire, *Silv. II* un duo entre le dit Zéphire et les Bois (*Silvae respondent*), c'est-à-dire entre Zéphire et le chœur des chanteurs ou plutôt des cantatrices, travesties en Hamadryades. L'expression *saltus pastorum*, dans *Silv. III* désigne un ballet des bergers qui dansaient dans les entr'actes ou à l'accompagnement du chœur. C'est de cette manière qu'il faut comprendre aussi les: *cantus et saltus pastorum* (*Silv. V* et *VIII*), *saltus venatorum* (non pas *pastorum*) (*Silv. VII*), *saltus piscatorum* (*Silv. IX*) et *saltus messorum* (*Silv. X*). Parmi ces parties des chants et des ballets sont intercalés: le duo du *Poëtae et Autici* (*Silv. IV*) et, comme une sorte de parabase, le pieux *cantus Poëtae* (*Silv. VI*).

La chasse chantée dans les *Silv.*, tombe en octobre de l'année 1637. Ainsi donc la note dans *Silv. X venante paulo ante*

*regias nuptias Wladislaw* ne saurait concerner le mariage du roi avec Cécile Renata qui a eu lieu le 12. septembre de la même année. Cette note fut composée par suite d'une intelligence imparfaite du texte (v. 8 et les suiv.). C'est aussi le cas de la note à Silv. VIII qui informe que l'ombre (*umbræ*) doit protéger le roi contre la chaleur, tandis que le texte parle des chasseurs qui, après la fatigue de toute la journée, fuient le soleil (*a sole transfugas*) et se réfugient dans la fraîcheur des tentes pour le repos nocturne. Ajoutons qu'une note analogue, sur la situation, dans Silv. I, désigne le soir, tandis que le texte parle du matin. En outre dans tous les textes il est question de la nature au printemps et en été (le poète dit dans sa lettre: *paene omnia verna sunt*). — et pourtant la chasse a eu lieu en octobre. On pourrait regarder les notes à Silv. X, VIII et I, de même que toutes les autres notes, comme n'étant pas authentiques, si ce n'était que certaines d'entre elles (II, III, IV, V et IX) contiennent des détails topographiques qu'on ne retrouve pas dans le texte. Leur manque de liaison avec le texte se laisse expliquer par le fait que le poète, tout en faisant des notes sur les détails de la chasse, écrivait son libretto pour la cantate cynégétique avec ballet, destinée à être chantée, le printemps prochain, au théâtre de la cour de Władysław IV.

Ce théâtre nous est connu depuis 1893 grâce à l'étude du prof. Windakiewicz. Cet auteur y mentionne le ballet de Saracinielli, intitulé: *La liberazione di Ruggiero* et représenté à Florence, en 1625, en l'honneur du prince royal polonais qui, pendant son voyage, passait par Florence. Ce ballet fut traduit par le courtisan Jagodyński sous le titre de: *La délivrance de Ruggiero de l'île d'Alcyne* (Cracovie, 1628). Le libretto italien montre dans le choeur des dames qui s'adressent à *Aure volanti*, — *Luci canori*, — *Fonti stillanti* etc., une certaine ressemblance à Silv. II (Luci virentes... Umbræ silentes), Silv. III (Mollia florum — versicolorum... Arida pratis — ora rigatis), Silv. V (Mobiles auræ — Volucres auræ... Rore madentes — tersite frontes — Ora tepenti — sparsa liquore, corda calenti — laudis amore). L'affinité des thèmes va plus loin encore et s'étend au choeur des arbres chantants chez Saracinielli (comp. Silv. II), au «sermon» final de Melissa sur l'appel de l'homme à la vie céleste (comp. Silv. VI) et le final qui termine l'éloge des belles Toscannes par le souhait des épou-



sailles prochaines (comp. Silv. X). *Il Narciso (favola boschereccia)* de François de Lemene, paru quelques dizaines d'années plus tard, montre combien les thèmes des *favole pastorali* italiens sont conventionnels. *Il Narciso* laisse paraître tant d'analogie avec les *Silvudia*, (surtout dans le duo de Flora et de Zéphire) que le texte des Silv. se laisserait expliquer et corriger en s'autorisant des passages parallèles du texte italien.

Sarbiewski en abordant le domaine de les *favole pastorali* ou *boschereccie* (même *cacciatrici*), n'a pas oublié les modèles des *Silvae* latines. Il emprunta (Silv. I) certaines images et expressions de l'oeuvre de Claudianus (de raptu Proserpinae II 71 et 88), il prit de *Fescennina* du même auteur un tableau de chasse (Silv. V et VIII), et il s'est servi de l'invocation à célébrer le mariage du roi, adressée à la terre printanière, aux bois, aux fleuves et à la mer (Silv. I). Comme maître de poésie qui avait laissé ses élèves s'exercer d'abord dans la composition des vers adoniens, il trouvait, quand il improvisait, des associations toutes faites: *luci, silvae, fontes, umbrae* munies de épithètes correspondantes.

Les modèles italiens lui firent trouver non seulement les rimes adoniques, mais encore le principe même des vers rythmiques. Quand on les lit en suivant leur accent tonique, on a l'impression d'entendre des vers de l'antiquité classique, prononcés à la manière des vers polonais, c'est-à-dire qu'en négligeant la prosodie, on remplace les ictus métriques par l'accent tonique des mots polonais. Ces vers sont pour la plupart des dimètres iambiques et trochaïques accentués qui, souvent, conservent la prosodie; elle est gardée encore plus fréquemment dans les adoniens (détachés) qui commencent ou terminent les strophes, ou s'y trouvent au milieu; elle apparaît aussi dans les vers phérecratiens et glyconiens, disposés dans Silv. I et VI d'une manière analogue. Ces vers logaédiques coupent non seulement la monotonie des vers iambiques et trochaïques, mais leur prêtent en plus un certain souffle lyrique. Ils se trouvent pour la plupart dans Silv. VI, le seul dithyrambe du recueil (à la gloire de Dieu). On peut donc admettre que là S. s'est justement servi de ces vers pour relever le caractère dithyrambique du poème. On ne sait si le titre »*silvudia dithyrambica*« vient de l'auteur ou des premiers éditeurs (A. Naruszewicz 1757 et van der Ketten 1759), mais ce qui est certain c'est que l'épithète »dithyrambica« avait été employée

pour distinguer ces rythmes quasiment libres, »*numeri lege soluti*«.

Les épiniques de Pindare, dans la forme métrique que leur a donné H. Stephanus dans l'édition gréco-latine de 1556, présentaient pour les humanistes le modèle des dithyrambes écrits en rythmes mentionnés ci-dessus. C'était cette forme que Jean Kochanowski imita dans son *Epinicion* de 1582, et dans *Epithalamion* de l'année 1583, et auparavant encore Szymonowicz déjà dans son *Divus Stanislaus* (1577), puis dans ses odes en l'honneur des Zamoyski, père et fils. De même Sarbiewski déjà dans les épodes 22-e et 7-e (appelée dithyrambe), pindarisait de cette manière qu'il mêlait les vers phérécratiens et glyconiens aux vers iambiques et trochaïques, et d'autre part, dans l'épode 7-e laissait tomber sur la même syllabe les ictus rythmiques et les accents toniques des mots, au point que sur 72 vers il n'y en avait que 5 qui ne sont pas conformes à ce principe. Sarbiewski, remplaçant dans les »*Silviludia*« le texte italien du ballet de chasse par le texte latin, se proposait d'ignorer complètement la prosodie et, à l'instar des Italiens, de ne tenir compte que de l'accent tonique des mots, mais la longue pratique et même la routine du versificateur lui suggérait entre autres (à son insu) des vers prosodiques. Une rythmique hybride est sortie de la confusion des deux principes. Il séduit surtout par son *amoenitas verborum*, mais il ne faut pas lui donner une valeur plus grande que ne l'avait fait l'auteur lui-même; après tout ce n'est qu'un libretto improvisé pour musique et chants, et n'ayant pas plus de mérite artistique que les textes italiens de Saracinelli ou de Lemene.

---

12. WINDAKIEWICZ H.: *Ślady teorii gam greckich w muzyce i pieśni ludowej (Traces de la théorie des gammes grecques dans la musique et la chanson populaire)*. Séance du 31 mai 1939.

L'auteur présente les traits généraux les plus marquants d'une certaine communauté tonale avec la théorie des gammes antiques dont le fond forme des couches distinctes, une sorte de ligne horizontale qui apparaît dans tous les groupes de la musique populaire: pastorale, rituelle, légendaire et de danse.



Ces traits caractéristiques sont:

I. Le rôle depuis longtemps observé de la dominante au début et à la fin, ensuite l'arrêt de la mélodie qui justement d'après la théorie grecque (la gamme ionienne normale) était la façon usitée de conduire la mélodie.

II. Les hauts et les bas de certains degrés de la gamme du système majeur-mineur.

III. Les mélodies composées suivant le système de la gamme semi-chromatique ou bien avec le tétracorde ajouté, (synemmenon), ce qui fait qu'on voit apparaître dans le thème de la mélodie l'emploi simultané du degré naturel et du degré chromatiquement modifié.

Dans les cas où le tétracorde restreint fut employé, (a pycnon) nous remarquons un manque de degré diatonique, par exemple: *do dièse mi mi dièse fa dièse*.

IV. La conduite typique de la mélodie sur demi-ton descendant avec emploi de la »tonica subsemitonium« dans le finale.

Il est possible que les traits caractéristiques de tonalité qu'on vient de citer n'épuisent pas l'analogie de la théorie grecque avec notre musique populaire, mais ce sont des études qui tendent à saisir les moments de transformation des systèmes anciens en systèmes modernes majeur-mineur dans les mélodies populaires et ces particularités sont des données suffisantes pour permettre d'avancer des théories basées sur plus qu'un semblant de vérité.

Ces recherches sont l'un des plus intéressants problèmes de la musicologie comparée.

La chose est loin d'être aisée, car chaque groupe de mélodies interprète à sa manière le matériel de la gamme donnée, par conséquent il est plutôt difficile de fixer l'influence de quelque formation ancienne sur les compositions de date plus récente.

## BIBLIOGRAPHIE POUR AVRIL—JUN 1939

Atlas Grodzisk Śląskich, zeszyt I. Kraków 1949.  
(*Atlas des enceintes fortifiées silesiennes. Fasc. I. Cracovie 1939*).

Treść: Plany, 4<sup>o</sup>, tabl. I—XXV opracowali J. Żurowski i R. Jakimowicz. Nazwy topograficzne zebrał St. Bąk. Objąsnienia do tablic I—XXV, 8<sup>o</sup>, str. 91, podał R. Jakimowicz. Badania toponomastyczne na obszarze Grodzisk Śląskich przeprowadził St. Bąk. Plany i objaśnienia razem. (*Contenu: Plans, 4<sup>o</sup>, pl. I—XXV. Par J. Żurowski et R. Jakimowicz. Noms topographiques recueillis par St. Bąk. Explications des pl. I—XXV, 8<sup>o</sup>, p. 91 par R. Jakimowicz. Recherches toponomastiques sous le terrain des enceintes fortifiées par St. Bąk*).

Biblioteka Pisarzy Polskich nr 86. Kraków 1939,  
16<sup>o</sup>, str. X+157+1 tabl. (*Bibliothèque de écrivains polonais no 86, Cracovie 1938, 16<sup>o</sup> p. X+157+1 pl.*).

Treść: J. Krzyżanowski: Historia o żywocie i znamienitych sprawach Aleksandra Wielkiego (1550). (*Contenu: Histoire de la vie et des hauts faits d'Alexandre le Grand (1550) publiée par J. Krzyżanowski*).

Bulletin International de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres. Classe de Philologie, Classe d'Histoire et de Philosophie. N<sup>o</sup> 1—3 I—II, Janvier—Mars 1939, 8<sup>o</sup>, p. 1—80.

Contenu: Comptes rendus de l'Académie pour janvier—mars 1939, p. 1. Bibliographie pour janvier—mars 1939, p. 77. Résumés: J. Chrząszczechowski: L'orfèvrerie gothique religieuse de la Grande Pologne et les ateliers d'orfèvres de Poznań, p. 3. A. Jura: Le paléolithique de Cracovie et des environs. Gisements et industries, p. 9. W. Klinger: Griechische Überlieferung über Brahminen Indiens und ihre späteren Umgestaltungen, p. 16. J. Kostrzewski: Über die Beziehungen zwischen der Przeworsk-Kultur der späten Kaiserzeit und der altpolnischen Kultur der frühgeschichtlichen Zeit, p. 21. M. Małeck i et K. Nitsch: Le plan de l'atlas linguistique général du polonais, p. 26. Z. Markiewicz: Le groupe de Mélan comme expression du naturalisme, p. 32. T. Milewski: Sur la monophthongaison



des diphtongues dans les langues indo-européennes, p. 34. H. Münch: Grundrissbildung der deutschrechtlichen grosspolnischen Städte des XIII und XIV Jahrhunderts, p. 37. J. Pachonński: Le Royaume des Deux Siciles et la Révolution française (1789—98), p. 41. J. Pilecki: Le griffon et le sphinx dans l'aïe égéenne, leur sens et leur origine, p. 47. T. Sinko: Analyse der Vorrede Długosz's zur Geschichte Polens, p. 53. Fr. Sławski: La place de l'enclitique fléchie en bulgare, p. 59. M. Szykowski: La première réception de Mickiewicz dans la littérature tchèque (le problème de la ballade), p. 63. M. Śmiszko: Compte rendu provisoire des fouilles dans l'enceinte néolithique de Horodnica, district de Horodenka, p. 67. St. Urbanczyk: Les propositions subordonnées commençant par «co» en polonais, p. 73. St. Witkowski: La topographie de Carthago Nova et Polybe, p. 76.

Kostrzewski J.: Grody staropolskie w świetle wyników ostatnich badań wykopaliskowych. Kraków 1939, 16°, str. 26. (*Kostrzewski J.: Les enceintes fortifiées de l'ancienne Pologne à la lumière des découvertes faites au cours des dernières fouilles.*)

Kwartalnik Filozoficzny tom XVI, zesz. 1, Kraków 1939, 8°, str. 1—100. (*Revue Philosophique Trimestrielle. Vol. XVI, fasc. 1, Cracovie 1939, 8°, p. 1—100.*)

Treść: St. Agatstein: William James jako psycholog i filozof religii (dok.), str. 1. I. Dąmbska: O niektórych poglądach Kazimierza Twardowskiego z zakresu teorii nauk, str. 14. T. Strzembosz: Organizacja pola zmysłowego w przeżyciu intuicyjnym, str. 25. St. Czajkowski: Jedność filozofii Maine de Birana, str. 57. J. Metallmann: O granicach wartości zasady ekonomii, str. 66. St. I. Witkiewicz: Odpowiedź na krytykę mego «główniaka» przez Joachima Metallmanna, str. 78. Sprawozdania, str. 84. (*Contenu: St. Agatstein: William James comme psychologue et philosophe de la religion, p. 1. I. Dąmbska: Quelques opinions de K. Twardowski dans le domaine de la théorie de la science, p. 14. T. Strzembosz: Organisation du champ sensuel dans l'expérience intuitive, p. 21. St. Czajkowski: L'unité de la philosophie de Maine de Biran, p. 57. J. Metallmann: Les limites de la valeur du principe économique, p. 66. St. I. Witkiewicz: Réponse à J. Metallmann, p. 78. Comptes rendus, p. 84.*)

Polski Słownik Biograficzny tom V, zesz. 3 (og. zbioru zesz. 23). Dłuski Kazimierz—Dolski Jan). Kraków 1939, 4°, str. 193—288. [*Dictionnaire biographique polonais, t. V, fasc. 3 (fasc. 23 de la collection complète) (Dłuski Casimir—Dolski Jean) Cracovie 1939, 4°, p. 193—288.*]

Prace Komisji Orientalistycznej nr 32. Kraków 1939, 8<sup>o</sup>, str. 173. (*Travaux de la Commission Orientaliste, no 32. Cracovie 1939, 8<sup>o</sup>, p. 173*).

(Contenu: J. W. Hirschberg: *Jüdische und christliche Lehren im vor- und frühislamischen Arabien. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des Islams*).

Prace Komisji Orientalistycznej nr 33. Kraków 1939, 8<sup>o</sup>, str. 145. (*Travaux de la Commission Orientaliste, no 33. Cracovie 1939, 8<sup>o</sup>, p. 145*).

(Contenu: A. Kunst: *Probleme der buddhistischen Logik in der Darstellung des Tattvasaṅgraha*).

Rozprawy Wydziału Filologicznego tom LXVI nr 1. Kraków 1939, 8<sup>o</sup>, str. 241. (*Mémoires de la Classe de Philologie, t. LXVI, no 1. Cracovie 1939, 8<sup>o</sup>, p. 241*).

Treść: St. Ciesielska-Borkowska: *Mystycyzm hiszpański na gruncie polskim. Z dwiema tablicami synchronistycznymi*. (Contenu: *St. Ciesielska-Borkowska: Le mysticisme espagnol sur le sol polonais. Avec 2 tableaux synchroniques*).

Rozprawy Wydziału Historyczno-filozoficznego Seria II, tom XLV (ogólnego zbioru t. 70) nr 4. Kraków 1939, 8<sup>o</sup>, str. 155. (*Mémoires de la Classe d'Histoire et de Philosophie. Deuxième Série t. XLV (t. 70 de la collection complète) no 4. Cracovie 1939, 8<sup>o</sup>, p. 155*).

Treść: I. Zarębski: *Stosunki Eneasza Sylwiusza z Polską i Polakami*. (Contenu: *I. Zarębski: Les relations d'Énée Silvius Piccolomini avec la Pologne et les Polonais*).

Wydawnictwa Śląskie. Prace Językowe nr 4. Kraków 1939, 8<sup>o</sup>, str. 80. (*Publications Silésiennes. Travaux Linguistiques no 4. Cracovie 1939, 8<sup>o</sup>, p. 80*).

Treść: St. Bąk: *Teksty gwarowe z polskiego Śląska. Zeszyt 1. Teksty z 12 wsi w powiatach rybnickim i pszczyńskim*. (Contenu: *St. Bąk: Textes du patois de la Silésie polonaise. Fasc. 1. Textes provenant de Rybnik et de Pszczyña*).







## Table des matières

N° 4—6	Page
Comptes rendus de l'Académie pour avril—juin 1939 . . . . .	81
Séance publique annuelle de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres . . . . .	83
Bibliographie pour avril—juin 1939 . . . . .	150
Résumés.	
17. <b>Dyboski R.</b> : William Morris as a Writer . . . . .	86
18. <b>Estreicher K.</b> : La décoration picturale de la chapelle de Hnicza de Rogów dans la cathédrale du Wawel . . . . .	93
19. <b>Gąsiorowski S. J.</b> : Analyse et classification des faits dans l'inve- stigation archéologique . . . . .	95
20. <b>Gąsiorowski S. J.</b> : Sur les débuts de la métallurgie du cuivre et du bronze en Égypte et en Asie . . . . .	102
21. <b>Jamka R.</b> : Compte rendu des fouilles à Chmielów Piaskowy . .	107
22. <b>Kowalski T.</b> : De la relation d'Ibrāhīm ibn Ja'qūb sur les Sla- ves, problème Ibrāhīm-Turṭūṣī . . . . .	110
23. <b>Lempicki Z.</b> : Le positivisme, l'idéalisme et le néopositivisme dans l'histoire de la littérature . . . . .	117
24. <b>Mańkowski T.</b> : Les sculptures inconnues d'André Schlüter . . .	130
25. <b>Mańkowski T.</b> : L'ancien Lwów, son art et sa culture artistique	133
26. <b>Piwarowski K.</b> : Le prince royal Jacques Sobieski, seigneur d'Olava [1691—1737] . . . . .	138
27. <b>Muszyńska-Krasnowolska M.</b> : L'ancien collège jésuite à Krze- mieniec . . . . .	141
28. <b>Sinko T.</b> : Souvenirs romains et italiens dans les Silviludia de Sar- biewski . . . . .	144
29. <b>Windakiewicz H.</b> : Traces de la théorie des gammes grecques dans la musique et la chanson populaire . . . . .	148