



HAL
open science

La disparition d'Ursule

Charles Zaremba

► **To cite this version:**

| Charles Zaremba. La disparition d'Ursule. Revue des études slaves, 2003. hal-01228971

HAL Id: hal-01228971

<https://amu.hal.science/hal-01228971v1>

Submitted on 18 Nov 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Charles ZAREMBA

Aix Marseille Université, EA 4236 ÉCHANGES

Revue des Études Slaves, t. LXXIV/2-3, p. 505-515.

La disparition d'Ursule

(Contribution à l'étude des *Thrènes* de Jan Kochanowski)

Si Laure vivante puis morte a ouvert à Pétrarque les portes de l'immortalité, Ursule (*Orszula*) « la fille bien-aimée » a assuré par son seul décès la gloire éternellement vivante de son père, l'un des poètes les plus commentés de la littérature polonaise, Jan Kochanowski célèbre déjà de son temps, certes, mais essentiellement grâce à sa traduction des *Psaumes*, dont certains furent mis en musique par son contemporain Mikołaj Gomółka et chantés aussi bien par les catholiques que par les protestants. Les *Thrènes* (en polonais *Treny*), ensemble de dix-neuf élégies, ou lamentations, dédiées à sa fille, sont la dernière œuvre importante du poète : ils paraissent en 1580, soit quatre ans avant sa mort et, sans doute, deux ou trois ans après celle d'Ursule — et de la sœur de celle-ci, Anne (*Hanna*), à laquelle Kochanowski consacre une épitaphe après les *Thrènes*, ou en clôture de ceux-ci, selon la conception de la structure de l'ensemble.

Certains auteurs ont remarqué que Kochanowski n'avait pas d'imagination picturale, et que ses descriptions étaient très conventionnelles, voire plates¹. Le monde n'étant jamais à court de paradoxes ou de coïncidences, le seul portrait fiable du poète est sa statue funéraire ; quant à Ursule, il faut, pour se l'imaginer, se contenter des rares éléments descriptifs contenus dans les *Thrènes*. On ignore la cause et la date exacte de sa mort, l'endroit où se trouvait sa sépulture (peut-être à Czarnolas dans le domaine familial, ou à Zwoleń, comme son père ?). L'absence de représentations contemporaines a inspiré des

¹ Wiktor Weintraub, *Rzecz czarnoleska*, Kraków, WL, 1977, p. 150-172 ; Jerzy Ziomek, *Renesans*, Warszawa, PWN, 1977, p. 263.

peintres ultérieurs qui se sont dans l'ensemble inspirés du monument funéraire².

Les renseignements contenus dans les *Thrènes* ne permettent certes pas de broser un portrait de la fillette : soit ils ne sont pas d'ordre visuel, soit ils sont conventionnels et décrivent non pas un être réel, mais son idéalisation : comme nombre de ses contemporains, Kochanowski voyait avec les yeux de la culture antique, à travers le filtre des conventions. Là où l'homme médiéval voyait plus que la réalité palpable, celui de la Renaissance voyait décidément moins — la perte d'acuité visuelle va de pair avec l'intellectualisation, l'abstraction du monde ; et aussi, de la mort.

Omniprésente dans les *Thrènes*, celle-ci n'est pas le personnage grimaçant des danses macabres, mais plutôt une figure antique et de ce fait abstraite ; elle ne suscite ni peur ni dégoût, seulement de la colère. Jamais décrite, elle est souvent évoquée, nommée, qualifiée : désignée sans détour (*Śmierć*), ou par un nom antique (Proserpine — IV, v. 4 ; Perséphone — IV, v. 14 et V, v. 13 ; Pluton — XIV, v. 9), c'est aussi une « princesse » et à chaque fois, elle est « impie », « cruelle » ou « sévère ». La mort et Ursule se rencontrent dans deux constructions métaphoriques : dans le thrène I, la mort est un « dragon » vorace qui nourrit de « rossignols » son « gosier vorace » (v. 9-11)³ et dans le thrène V, c'est un jardinier pressé qui coupe les jeunes pousses d'olivier (v. 1-8)⁴. Cette seconde image est à l'évidence une réminiscence antique (ou du moins méditerranéenne), quant à la première — même si elle est recommandée par l'Italien Jules César Scaliger dans ses *Poetices libri septem*, parus en 1561, qui eurent un grand renom et que le poète polonais connaissait sans aucun doute —, elle appartient plutôt à l'imaginaire chrétien : le diable n'est-il pas souvent représenté sous la forme d'un être monstrueux à la gueule béante (entrée de l'enfer) ? Par suite, « l'ennemi inconnu » dont il est question au

² Voir à ce propos Waclaw Walecki, « O podobiznach Jana Kochanowskiego z przełomu XVIII i XIX wieku », *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego* CCCXXIII, *Prace historycznoliterackie* 27, PWN, Warszawa, 1973, p. 135-142.

³ Tak więc smok, upatrzysz gniazdo kryjome,
Słowiczki liche zbiera, a swe łakome
Gardło pasie; [...]

⁴ Jako oliwka mała pod wysokim sadem
[...] sadownik podciął ukwapliwy

thrène XI, souvent assimilé au destin, au *fatum*, peut également être une figure du diable, souvent désigné au moyen âge comme l'Ennemi⁵ et parfois assimilé à la mort. Enfin, dans le thrène XVI, entièrement consacré à la polémique avec Cicéron, on voit la mort courir (v. 20-21)⁶ : on dirait une scène macabre. Paradoxalement, il semble que l'image la traditionnelle faucheuse soit une figure de la bonne mort, c'est-à-dire de la mort acceptable : dans le thrène XII, Ursule est comparée à un épi de blé qui tombe sous le poids de ses propres vertus sans attendre la moisson (v. 21-23)⁷. La mort des *Thrènes* est un personnage syncrétique qui procède des imaginaires antique (grec) et médiéval (chrétien), ce dernier finissant par l'emporter sur le premier dans le thrène XIX où la mort est impuissante face à la vie éternelle.

Le portrait d'Ursule comprend des éléments acoustiques et esthétiques, mais très peu d'indications visuelles : quelle était la couleur de ses cheveux, était-elle brune ou blonde ou rousse ? On l'ignore, on ne connaît que son nom doux et sonore...

On ne sait comment elle est morte : « Ainsi donc mon Ursule, ne sachant pas encore // Vivre au monde, dut-elle mourir en bas âge ? » (II, v. 23-24)⁸, « n'ayant pas trente mois » (XII, v. 20)⁹, en 1578 ou 1579. Bien que rien ne permette d'avoir des certitudes, le décès a dû être inattendu mais pas soudain, maladie foudroyante ou accident, car le père a eu la possibilité de « voir son cher enfant mourir » (IV, 2)¹⁰. Si la bagatelle 93 du livre I des *Fraszki* est autobiographique, on peut penser qu'Ursule (à moins que ce ne fût Anne, voire une autre de ses sœurs) est morte après avoir « avalé une épingle »¹¹.

⁵ Voir à ce propos Jean Delumeau, *La peur en Occident*, Fayard 1978, le chapitre intitulé "Le prince de ce monde".

⁶ A śmierć dopiero w ten czas nam zależy,
Gdy już k'nam bieży.

⁷ Tak wiele cnót jej młodość i takich dzielności
Nie mogła znieść; upadła od swejże bujności,
Żniwa nie doczekawszy! Kłósie mój jedyny

⁸ Tak li moja Orszula, jeszcze żyć na świecie
Nie umiawszy, musiała w ranym umrzeć lecie?

⁹ [...] więcej nad trzydzieści miesięcy nie miała.

¹⁰ Zgwałciłaś, niebopożna śmierci, oczy moje,
Żem widział umierając miłe dziecię swoje!

¹¹ Byłem ojcem niedawno, dziś nie mam nikogo,
Co by mię tak zwał, takem w dzieci zniszczał srogo.
Wszystki mi śmierć pożarła; jedno śmierć połknęło,

Le portrait sonore d'Ursule est assez détaillé — Kochanowski étant manifestement plus auditif que visuel — et plus contrasté : elle est comparée à Sapho (VI, v. 11), et dans le même thrène lui sont attribuées des paroles de jeune mariée vraisemblablement extraites d'une chanson populaire — ou stylisée de cette manière (VI, v. 15-19), elle bavarde et elle chante (VIII, v. 5), elle sait chanter, parler et rimer (XII, v. 6), prier (XII, v. 12), faisant preuve d'une incontestable précocité, mais on apprend néanmoins au thrène XIX qu'elle « balbutiait » encore (v. 38)¹². La construction (subjective et dans ce cas hyperbolique) du portrait se heurte à une simple constatation (objective).

Le portrait visuel d'Ursule comporte peu de données. Les termes qui la désignent sont très généraux, relevant souvent du « mignotage »¹³ — il s'agit alors de diminutifs —, ou métaphoriques : Ursule est « gracieuse », « gaie », « chère », « préférée », elle a des « petits membres » (VII, v. 5), des « petons » (III, v. 12), une « toute petite âme » (VIII, v. 4) ; elle est comparée à un « fruit vert » (IV, v. 2), un « petit olivier » (V, v. 10) — image typiquement empruntée au canon méditerranéen, contrairement à « l'épi unique » (XII, v. 23), végétal plus familier en Pologne. Ces éléments ne sont pas visuels à proprement parler, et si ce sont des images (métaphores), ce ne sont pas des images (icônes) — ils procèdent d'une vision lyrique. Et surtout, Ursule apparaît toujours en mouvement — sauf dans le dernier thrène où elle est silencieuse et immobile.

Le texte indique que toute description visuelle est désormais impossible : « Tu as fait violence à mes yeux, mort impie, // Car j'ai vu mourir ma chère enfant » (IV, v. 1-2)¹⁴. Ces yeux-là ne peuvent plus rien voir : ils ont vu l'enfant grandir comme un jeune olivier ou un épi de blé, puis leur vision a été définitivement polluée par le spectacle de l'enfant mourant, plus effrayant que tout. Ayant vu l'inconcevable (le caractère inconcevable de la mort d'un enfant étant un thème important de l'œuvre), le poète ne voit plus rien ; et ne donne

Haftkę lichą połączawszy, tak swój koniec wzięło.

¹² [...] jeszcze słów nie domawiała.

¹³ Terme introduit par Philippe Ariès dans *L'enfant et la vie de famille sous l'Ancien Régime*, Paris, 1960, repris en ce sens par Andrzej Vincenz dans : «Treny jako pomnik życia rodzinnego - Próba reinterpretacji», dans : Jan Błoński (red.), *Jan Kochanowski Interpretacje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1989, p. 200-210. W. Weintraub, *op. cit.*, p. 38-40 décrit les nombreux diminutifs relatifs à Ursule.

¹⁴ Voir note 10.

plus rien à voir — ou presque. Il reste les habits, mais au lieu d'avoir forme et couleurs, ils sont « tristes » et « malheureux » (VII, v. 1), et — unique indice visuel — les « rubans dorés » se servent plus à rien (VII, v. 9-10), puisque Ursule a disparu (VIII, 2).

L'absence de description, la « faiblesse plastique » des *Thrènes* ne font-elle pas partie intégrante du cycle funèbre qui relate les différentes étapes de la **disparition** d'Ursule, laquelle devient **indescriptible** ? Essayons de suivre l'évolution des minces indices descriptifs dont nous disposons ; pour ce faire, il faut considérer l'ensemble des *Thrènes* comme un ensemble ordonné ; rappelons pour commencer les principales descriptions de leur structure.

En homme de la Renaissance, Jan Kochanowski était pétri de culture antique, d'ailleurs plutôt grecque que latine, bien qu'il ait écrit une partie de son œuvre dans cette dernière langue. L'établissement des influences, des parentés, la reconnaissance des échos et réminiscences fut longtemps l'un des thèmes de recherches favoris des érudits historiens de la littérature dont l'ultime fruit est l'édition de l'Académie des Sciences¹⁵ ou pratiquement chaque vers, chaque mot est mis en rapport avec un mythe, un auteur, un texte antique — c'est une véritable mine d'or pour qui ne possède pas une si grande érudition.

Ainsi, la structure globale des *Thrènes* est souvent décrite à l'aide des outils de la rhétorique classique, c'est-à-dire en référence à la poésie funèbre grecque puis latine dont les règles furent reprises et précisées par Scaliger. Selon ce dernier, « après l'introduction (*exordium*) vient l'éloge du défunt (*laudatio*) qui se compose de deux motifs fondamentaux : l'éloge (*laudes*) et la démonstration de l'importance de la perte (*iacturae demonstratio*), et ce dernier point sert de transition vers la partie des pleurs (*comploratio*) et doit avant tout montrer l'immensité du chagrin (*luctus*). Puis doit venir la consolation (*consolatio*) et l'exhortation (*exhortatio*) »¹⁶. En conséquence, les *thrènes* s'organisent comme suit¹⁷ : *iacturae demonstratio* (I, II), *luctus* (III, IV, V), *laudes* (VI), *exhortatio* (IX, XI), *laudes* et *iacturae demonstratio* (XII,

¹⁵ Jan Kochanowski, *Treny*, opr. M. R. Mayenowa i L. Woronczakowa oraz J. Axer i Maria Cytowska, Polska Akademia Nauk, Instytut Badań Literackich, Zakł. Nar. im. Ossolińskich, Wrocław..., 1983.

¹⁶ J. Pelc, *op. cit.*, 1987, p. 441.

XIII), *luctus* (XIII), *consolatio* (XIX). Les thrènes XVII et XVIII sont maintenus dans une « tonalité psalmique ».

On retrouve toutes les étapes de l'*epicedium* mais dans un ordre pour le moins désinvolte : l'exhortation précède la consolation, les mêmes étapes se répètent. Certes, les vrais poètes se reconnaissent à leur capacité de jouer avec les conventions (voire de se jouer d'elles), créant ainsi des formes nouvelles — sauf que dans le cas des *Thrènes*, on ne voit pas à quelle forme nouvelle on peut aboutir ou, plus modestement, en quoi ils renouvellent le genre de la poésie funèbre : des cycles « épicediaux » existaient déjà bien avant les *Thrènes*, ne serait-ce que la seconde partie du *Canzoniere* de Pétrarque, que Kochanowski appréciait hautement. En d'autres termes : l'utilisation d'éléments codifiés de manière non conventionnelle (ici : en ne respectant pas leur ordre d'apparition) ne signifie pas nécessairement négation ni même renouvellement de la convention : ce n'est peut-être qu'un emploi *ad hoc* en vue d'une construction différente. Jan Kochanowski est original dans son siècle en composant tout un cycle funèbre en l'honneur d'un petit enfant ; il ne peut se contenter de le faire dans le strict respect des « règles de l'art » — qu'il applique sans sourciller dans *O Śmierci Jana Tarnowskiego* : le vieux châtelain est honoré dans un texte unique adressé à son fils, les étapes sont respectées scrupuleusement : prologue (v. 1-8), éloge (v. 9-48), importance de la perte (v. 49-52), expression du chagrin (53-60), très longue consolation comportant le rappel du périple d'Orphée, annoncé d'ailleurs par les premiers mots du poème : « Ce serait une pierre, et non un homme... »¹⁸ (v. 61-140) — thème repris dans le thrène XVI (v. 37) et enfin l'exhortation prononcée par le mort lui-même « Et si les morts voulaient nous parler // Voici ce que nous l'entendrions te dire »¹⁹ — comme la mère de Jan qui lui apparaît en songe dans le thrène XIX, comme Laure qui revient consoler Pétrarque. La structure du poème dédié à Jan Tarnowski est claire, prévisible : le texte obéit à un canon qui le dépasse.

¹⁷ J. Ziomek, *op. cit.*, p. 318.

¹⁸ Kamień by był, nie człowiek [...]

¹⁹ A kiedy by zmarli z nami mówić chcieli
Tak byśmy go, mówiąc do ciebie, uszłyszeli

Il en va différemment pour les *Thrènes* qui ne sont pas seulement un *epicedium* éclaté ou fragmenté ; une analyse de structure qui se limiterait aux catégories de la poésie funèbre classique n'est pas entièrement satisfaisante au vu des trop nombreuses dérogations à la règle qu'on peut observer dans la succession des textes. C'est pourquoi on est toujours tenté de chercher un autre principe de construction — qui viendrait compléter plutôt que rejeter l'analyse « épicediale ».

Bien que l'architecture de ce cycle ait déjà fait couler beaucoup d'encre, l'absence de notes, de brouillons, de correspondance concernant la genèse des *Thrènes* ouvre d'importantes possibilités de spéculation : on cherche la chronologie de l'écriture, une architecture plus ou moins secrète, un principe qui fait de ces poèmes un tout organique et non un simple recueil de textes inspirés par le même événement (la mort d'Ursule). Certains auteurs²⁰ ont cherché à mettre en évidence une chronogenèse des textes, un principe d'organisation linéaire, regrettant parfois que le très long thrène XIX vienne déséquilibrer l'ensemble. Pourtant, c'est le seul poème qui, dans une première lecture, semble vraiment à sa place, puisque c'est une consolation et une invitation à la vie, ultime étape de tout texte funèbre (et plus généralement : du travail de deuil) ; en fait, on ne peut pas modifier l'ordre des autres thrènes, alors qu'ils ne respectent pas à la lettre la structure « épicediale », ce qui montre que l'analyse classique n'est pas suffisante. Une étude plus récente et proprement structurale de Donald P. A. Pirie²¹ met en évidence un principe d'organisation originale et une architecture antique ; enfin, on ne saurait négliger la structure la plus simple, linéaire et chronologique évoquée par Stanisław Lempicki²² — qui va nous servir à suivre les étapes de la disparition d'Ursule.

Pirie décèle dans les *Thrènes* deux structures superposées : l'une fondée uniquement sur l'observation du texte, l'autre inspirée par la structure de la

²⁰ Voir à ce propos Janusz Pelc, *op. cit.* ainsi que "*Treny*" Jana Kochanowskiego, Czytelnik, Warszawa, 1969 ; commentaire et notes de plusieurs éditions des *Treny* , Biblioteka Narodowa, Zakład Nar. im. Ossolińskich, Wrocław... ; également Jerzy Ziomek, *op. cit.*

²¹ "Wymiar tragiczny w *Trenach* Jana Kochanowskiego" in Jan Błoński (red.), *Jan Kochanowski Interpretacje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1989, p. 178-199.

tragédie grecque. Son analyse met en évidence une symétrie dont l'axe est le thrène X, les dix-huit autres s'organisant de part et d'autre en miroir, ou en écho²³. Cette proposition présente l'avantage d'intégrer dans le cycle les textes non numérotés que sont la dédicace à Ursule et l'épithaphe à Anne. On observe néanmoins une rupture de la symétrie, d'ailleurs passée sous silence, au niveau des thrènes XVI à XVIII qui posent aussi problème dans la description « épicediale ». Les thrènes sont également classables selon les six étapes de la tragédie grecque²⁴ — thrène I : *agon* (duel du héros avec son adversaire), II-IV : *pathos* (souffrances), VII : *angelos* (« messager », c'est-à-dire mort, agonie, enterrement), VIII-XV : *threnos* (lamentation), XVI-XVIII : *anagnorisis* (découverte de la vérité, renversement des valeurs), XIX : *theophania* (résurrection, arrivée d'un ordre nouveau) — tenant compte de la culture hellénistique du poète et en particulier de sa traduction de la tragédie d'Eurypide, *Alceste*.

Tout aussi érudite que la structure « épicediale », la structure « tragique » présente certains avantages : l'ordre des différentes étapes est respecté, même si la diversité que présentent les thrènes VIII à XV peut faire hésiter à les classer dans un même ensemble.

Ces deux analyses se présentent sous la forme d'une chronologie : des sentiments pour la première, des actes pour la seconde — avec certaines analogies troublantes : *luctus* et *threnos*, *consolatio* et *anagnorisis*, *exhortatio* et *theophania*. Par ailleurs, dans l'introduction à la XI^e édition des *Thrènes*, Tadeusz Sinko, opposant l'œuvre de Kochanowski au *Canzoniere* de Pétrarque, parle de la « représentation de l'histoire et des sentiments suscités par la mort »²⁵, soulignant l'aspect chronologique des *Thrènes*.

Les considérations érudites qui précèdent n'empêchent nullement la chronologie « rudimentaire » (c'est-à-dire observable sans connaissances

²² “Rzecz o « Trenach »”, dans Janusz Pelc “*Treny*” Jana Kochanowskiego, Warszawa, 1969, p. 236-248.

²³*Op. cit.*, p. 190.

²⁴*Op. cit.*, p. 191. Dans ce passage, l'auteur indique la source de son inspiration : G. Murray, *An Excursus on the Ritual Forms preserved in Greek Tragedy*, dans J. Harrison, *Themis. A Study in the Social Origins of Greek Religion*, London, 1963, p. 346.

²⁵ Cité par J. Pelc, 1986, p. 23.

théoriques particulières) que présente rapidement Stanisław Lempicki — que nous essaierons de préciser.

Lempicki présente la « succession naturelle des faits » comme suit :

thrène V : impression de maladie soudaine

thrène VI : les derniers instants

thrène VII : la parure mortuaire et la mise en bière

thrène VIII : la levée du corps

thrène XII : l'enterrement

thrène XIII : l'érection du tombeau

La première impression qui se dégage de cette succession est que, contrairement à la structure épicediale, centrée sur l'orateur (ou, ici, sur le sujet lyrique) et son rapport au monde et à la morte, l'ordre chronologique attire l'attention sur cette dernière ; les événements concrets qui la concernent ont un effet immédiat sur le vivant en lui inspirant telle ou telle pensée. Si l'on reste sur le terrain chronologique, mais qu'on s'élève au-dessus de la « succession naturelle », on observe une chronologie qui intègre différents niveaux de réalité (le naturel et le surnaturel) mais aussi de systèmes de croyances (gréco-romain et chrétien), avec un mouvement des premiers vers les seconds dont l'aboutissement sera, au thrène XIX, l'apparition d'Ursule « comme quand elle était vivante ».

On peut compléter les étapes de Lempicki en élargissant la notion de fait (ou de réalité) et en y intégrant des éléments relevant du mythe ou du discours ; de cette manière, on observe un fil chronologique qui parcourt l'ensemble des thrènes : la construction du portrait d'Ursule parallèlement à sa disparition qui rend sa description de plus en plus improbable, c'est-à-dire aussi comment elle passe du domaine présenté à celui du représenté.

Par suite, on peut se livrer à une paraphrase chronologique des *Thrènes*.

Épitaphe : les poèmes qui suivent sont le tombeau d'Ursule. Ce bref texte en prose contient en germe ce qui sera développé par la suite : les qualités d'Ursule malgré son jeune âge, l'immense douleur du père-auteur. L'épitaphe se

termine par une adresse à la défunte — *Nie masz cie, Orszulo moja!*²⁶ « Tu n'es pas (là), mon Ursule » — qui souligne l'absence de l'un des interlocuteurs du (faux) dialogue que sont souvent les *Thrènes*.

I. Le narrateur s'identifie à l'auteur et se pose comme poète érudit : il annonce qu'il va pleurer la mort de sa fille en se plaçant en quelque sorte sous la protection des auteurs antiques ; auteur néanmoins chrétien, il déplore aussi la vanité des choses, faisant référence à l'Ecclésiaste à travers un thème dominant de la littérature médiévale.

II. Ayant sacrifié aux anciens, le narrateur rappelle qu'il est poète et s'apprête à pleurer sur la « tombe sourde » de sa « charmante fille », laquelle est morte avant d'avoir vraiment vécu (v. 23-24)²⁷ : en fait, on a ici **l'apparition** d'Ursule — certes placée dans l'ombre de sa disparition prochaine.

III. L'enfant a dédaigné l'héritage paternel et quitté sa famille, certes, mais on la **voit** et on l'**entend** : « O paroles, ô jeu, ô charmantes révérences » (v. 7)²⁸. Ainsi, la description d'Ursule est-elle essentiellement dynamique.

IV. Le poète reproche à la « mort impie » d'avoir « violé ses yeux » en lui faisant voir son enfant **mourant** (v. 1-2)²⁹.

V. D'abord dans une image méditerranéenne où elle est comparée à un jeune olivier, puis nommément et donc en quelque sorte à deux reprises, Ursule **tombe morte** (v. 8 puis 13-14)³⁰.

VI. L'absence définitive de l'enfant se remarque par le **silence** (v. 9)³¹ ; l'enfant est promue chanteuse, « Sapho slave », comparée à un petit rossignol, est à nouveau présentée en mouvement ; au milieu du thrène, elle se tait, et ensuite seulement, dans le silence qui permet une construction imaginaire, le

²⁶ *masz* est à comprendre comme *maż*, c'est-à-dire une troisième personne avec un suffixe d'insistance et non une deuxième personne.

²⁷ Tak li moja Orszula, jeszcze żyć na świecie
Nie umiawszy, musiała w ranym umrzeć lecie?

²⁸ O słowa! o zabawo! o wdzięczne ukłony!

²⁹ Zgwałciłaś, niepobożna śmierci, oczy moje,
°em widział umierając miłe dziecię swoje!

³⁰ Upada przed nogami matki ulubionej
[...] rodzicom troskliwym
U nóg martwa upadła.

³¹ Prędkość mi nazbyt umilkła!

poète cite sur quatre vers des paroles qu'Ursule n'aurait de toute manière pas pu dire (à moins de les répéter comme une chanson) : on voit là comment la description d'Ursule se double de la construction de son image.

VII. Les vêtements qu'Ursule ne mettra plus sont opposés à la chemise et au modeste tissu dont elle est vêtue dans son **cercueil** ; ce thrène rend compte de l'étape ambiguë où les traces matérielles de vie sont encore présentes, où le corps lui-même est encore là, mais privé de vie et donc aussi de ses anciens habits ; Ursule qu'on a d'une certaine manière vue aux thrènes III, IV et V, qu'on a entendue au thrène VI, devient désormais **indescriptible**.

VIII. La maison est désormais vide, immobile et silencieuse (« Un seul être vous manque et tout est dépeuplé »...) : Ursule a **disparu**³².

IX. Ursule ayant disparu, son père est seul, en proie à des doutes philosophiques. Ce thrène marque un tournant dans l'attitude intellectuelle de Kochanowski, ce que Ziomek appelle *kryzys swiatopoglądowy* — « crise de la vision du monde ».

X. Mû par une volonté de symétrie, Pirie fait de ce thrène le pivot de l'ensemble, alors que le précédent s'y prête mieux. En effet, Ursule réapparaît — certes uniquement dans le discours, sous la forme d'un vocatif — de « l'autre côté » : dans **le monde des morts** (alors que jusqu'au thrène VIII, elle était située dans le monde des vivants, même si elle n'y appartenait plus). Les nombreuses questions que pose le poète sont une variation sur le thème médiéval *ubi sunt* ? — et on notera que dans ce thrène, il frôle le blasphème : « Où que tu sois, si tu es » (v. 15)³³, en doutant, au détour d'une condition, de la vie après la mort. Néanmoins, attribuer à ce thrène une position centrale est parfaitement défendable, si on considère que les questions et les doutes du poète placent Ursule non dans le monde des morts, mais **nulle part** (éventuellement dans les limbes, non nommées) — aucune forme d'apparition n'étant exclue : si elle ne peut apparaître sous sa forme ancienne (la condition

³² Wielkieś mi uczyniła pustki w domu moim,
Moja droga Orszulo, tym zniknieniem swoim.

³³ Gdziekolwiek jest, jeśliś jest

laisse toujours une possibilité), alors que ce soit en rêve, ou comme une ombre ou même un fantôme (v. 17-18)³⁴.

XI. Comme dans le thrène IX, Ursule est absente (symétriquement par rapport au thrène X...) et la réflexion sur la vanité de la sagesse se poursuit. Cependant, les « mystères divins » que le « regard d'une pupille mortelle » (v. 11-13)³⁵ ne peut pas voir ne sont-ils pas une manière de réponse aux questions du thrène X ? En effet, la vertu dont il est question dans les dix premiers vers, fondée sur des paroles de Brutus, ne nécessite pas qu'on se hisse vers le ciel à la recherche des secrets divins. Ce thrène renvoie donc aux deux précédents ; c'est toutefois le maillon le plus faible de la démonstration.

XII. Ce thrène constitue la suite chronologique directe des thrènes VII et VIII : c'est **l'enterrement**, c'est-à-dire l'entrée définitive d'Ursule dans **l'invisible** : elle ne « germera » ni ne « fleurira » plus « devant les yeux » du poète (v. 27-28)³⁶ — c'est en même temps le texte le plus descriptif, mais aussi le dernier (Ursule sera encore évoquée, mais elle ne sera plus décrite) — si l'on excepte de thrène XIX ; le thrène XII accumule les détails descriptifs visuels et sonore, très dynamiques, à croire qu'il s'agit de les répéter pour bien les ancrer dans la mémoire (y compris celle de la langue), puisqu'Ursule est désormais invisible.

XIII. L'enterrement a eu lieu, il est temps de poser la pierre tombale dont l'épithaphe clôt en majuscules le thrène. Désormais invisible, Ursule ne pourra plus apparaître qu'en rêve (comme c'était suggéré au thrène X), d'ailleurs sa brève vie n'a peut-être été qu'un songe (v. 5)³⁷.

XIV. Autre confirmation du thrène X (lequel constitue décidément une césure) : Ursule appartient désormais au monde des morts où le poète, s'identifiant à Orphée (v.1-4)³⁸, veut aller la chercher ou au moins la rejoindre.

34 Pociesz mię, jako możesz, a staw się przede mna
Lubo snem, lubo cieniem, lub marą nikczemną.

35 Wspinamy się do nieba, Boże tajemnice
Upatrując; ale wzrok śmiertelnej żrzenice
Tępy na to!

36 Bo już nigdy nie wnidziesz ani przed mojema
Wiekom wiecznie zakwitniesz smutnymi oczema.

37 Omyliłaś mię jako sen znikomy

38 Gdzie te wrota nieszczesne, którymi przed laty

XV. S'étant comparé à Orphée au thrène précédent, le poète invoque « Erato aux cheveux d'or » — l'épithète homérique *złotowłosa* est peut-être inspirée par la couleur des cheveux d'Ursule, ce serait alors sa seule réminiscence dans ce thrène, mais rien ne le prouve —, puis se compare à Niobé (comparaison récurrente) : ne pouvant pas mourir (v. 20)³⁹ et de ce fait se retrouver au royaume des morts, Niobé se transforme en pierre et devient son propre tombeau (v. 33-34)⁴⁰, au-delà de la vie et de la mort, éternelle dans sa souffrance — l'image, digne de la poésie baroque, provient néanmoins de l'*Anthologie grecque*.

XVI. S'étant enfin résigné à l'**absence** d'Ursule, le poète reste seul avec son désespoir, mais déjà, s'éloignant des *topoi* antiques et de la douleur éternelle de Niobé, puisque « l'homme n'est pas une pierre » (v. 37)⁴¹ — voir la même image dans le poème dédié à Jan Tarnowski — il espère que le temps, « père de l'oubli désiré »⁴² lui apportera la consolation (v. 41-44)).

XVII. Ursule a non seulement disparu, elle est absente même dans le texte ; le poète est impuissant et « doit pleurer éternellement » (v.10-11)⁴³ — on remarquera au passage que c'est la deuxième fois qu'il emploie le verbe « devoir » à la première personne du singulier (*muszę*), et ce dans des contextes comparables : au thrène II, il dit être obligé de chanter pour les morts après ne pas avoir voulu chanter pour les vivants (v. 17)⁴⁴ et le poète cherche une consolation moins profane ; après avoir imploré le temps au thrène précédent, il s'adresse à Dieu : absence d'Ursule, désespoir du père, mais présence de Dieu.

Puszczał się w ziemi Orfeus szukając swej straty?
Żebych ja też tąż ścieżką swej namilszej córy
Poszedł szukać ...

39 Czemu śmiercią żalości nie zbywasz co prędzej?

40 Ten grób nie jest na martwym, ten martwy nie w grobie,
Ale samże jest martwym, samże grobem sobie.

41 Człowiek nie kamień [...]

42 Czasie, pożądnej ojczy niepamięci!
[...]

Zgój serce, a ten żal surowy
Wybij mi z głowy!

43 I tak wiecznie płakać muszę.
Muszę płakać! [...]

44 Nie chciałem żywym śpiewać, dziś umarłym muszę

XVIII. De tonalité biblique comme le thrène précédent, celui-ci met encore une fois en présence l'homme, sa douleur et un Dieu silencieux. La demande de consolation est pressante (v. 28)⁴⁵.

XIX. Dans ce dernier thrène, sous-titré « ou le rêve », Ursule réapparaît, comme le poète l'avait demandé au thrène X — mais ce n'est finalement qu'un souvenir que sa mère lui montre ; la fillette ne se manifestera pas durant toute la longue consolation. ; parce qu'il dort, il peut dépasser sa cécité, son impossibilité de voir. Ursule, dans les bras de sa grand-mère, est telle qu'elle venait le matin dire sa prière avec son père, en « chemise blanche, les cheveux bouclés, // Les joues rouges et les yeux enclins au rire » (v. 9-10)⁴⁶ : c'est tout. La description à peine entamée tourne court, et d'ailleurs, elle ne nous apprend pas grand-chose : quel enfant n'a pas les joues rouges au lever ? Quant aux cheveux bouclés... La description est certes là, mais elle est faite en quelque sorte *a posteriori* : le poète voit Ursule telle qu'elle était en venant le voir le matin, après s'être levée, c'est-à-dire avec les traces d'un mouvement déjà passé, alors que toutes les autres descriptions dynamiques d'Ursule la montrent en mouvement : l'immobilité est le prix à payer pour sa réapparition.

Il apparaît nettement que l'un au moins des fils conducteurs des *Thrènes* est chronologique, au sens défini précédemment, et constitue une chronique de la disparition d'Ursule. La disparition physique est accomplie au thrène XII, mais elle a déjà été précédée par la fermeture du cercueil qui a eu lieu dès le thrène VII⁴⁷ ; dans l'intervalle, il y a le transfert à l'extérieur de la maison, la messe (dont il n'est absolument pas question) ; depuis l'enterrement proprement dit (sans doute au thrène XIII où il est question de la pierre tombale) et le thrène XVIII, psalmique, a lieu une disparition discursive : un seul mot au thrène XIV (« ma fille bien-aimée), l'image de Niobé et des enfants morts au XV, une adresse à Cicéron — qui a perdu sa fille Tulia, au thrène XVI. Et puis plus rien. La fillette qui apparaît en songe est une image statique, un de

⁴⁵ Użyj dziś, Panie, nade mną litości!

⁴⁶ Gieźleczeko białe na niej, włoski pokręcone,
Twarz rumiana, a oczy ku śmiechu skłonięne.

⁴⁷ [...] i posag, i ona

ces portraits de cercueil qui seront si typiques de la peinture mortuaire du 17^e siècle.

Outre le dernier thrène, tous les éléments descriptifs qui se rapportent à Ursule sont d'ordre dynamique (et le *topos* récurrent de Niobé ne fait que souligner ce fait) ou relèvent du mignotage et n'apportent ainsi aucune information picturale : on voit une course, un peton, on entend une voix, en quelque sorte détachés de l'enfant ; on était prévenu : dès le prologue, on peut lire *Nie masz cię, Orszulo moja !* Et ce n'est qu'au moment où le père accepte l'absence de sa fille, que celle-ci **ré**apparaît, éternellement vivante⁴⁸ certes, mais immobile et silencieuse comme il sied aux morts — et le poète peut enfin la décrire.

Streszczenie

Znikanie Urszuli

Opierając się na hipotezie o chronologicznej strukturze *Trenów* Jana Kochanowskiego wysuniętej przed laty przez Stanisława Łempickiego, można śledzić w kolejnych trenach stopniowe znikanie Urszuli z oczu poety – i także w końcu z jego słownictwa. Trudno byłoby na podstawie *Trenów* namalować obraz Urszuli: najpierw opisy są bardzo dynamiczne (« ukłony », « śpiew »), potem dziecko znika z pola widzenia (trumna, pogrzeb), przechodzi ze świata do zaświatów, przy czym jej nieobecność (nieopisywalność) sięga nawet radykalnego nieistnienia (tren X). Elementy wzrokowe odnoszą się już nie do dziecka, tylko do jej ubrania, do grobu. Zniknąwszy zupełnie w trenach XVII i XVIII, w których poeta kaja się przed Bogiem, Urszula pojawia się na nowo w ostatnim trenie, kiedy Jan już się pogodził z jej śmiercią i po raz pierwszy podaje kilka szczegółów wzrokowych (lica, włosy) – ale za to dziecko trwa w milczeniu i bezruchu.

⁴⁸ W jednej skrzynce zamkniona!
[...] a wierz niewątpliwie,
Ze twoja namilejsza Orszuleczka żywie. (v. 31-32)