

La naissance et le développement de la littérature baroque en Hongrie

Par

TIBOR KLANICZAY (Budapest)

Pas de style nouveau sans l'apparition simultanée du nouveau contenu, sans le comportement adéquat de l'artiste ou de l'écrivain. Des éléments d'un style inédit surgissent, certes, dans des oeuvres issues de l'idéologie ancienne; ils contribueront à préparer une relève stylistique de grande envergure, mais ils ne formeront jamais un système cohérent, ne constitueront jamais le style même, qui n'apparaîtra qu'encouragé par l'essor générateur d'un renouveau idéologique. Voici pourquoi toute tentative tendant à découvrir les débuts d'un Baroque littéraire hongrois dans la poésie de János Rimay et dans celle de Bálint Balassi était vouée à l'échec, alors que ces poètes, à l'instar de la majorité de leurs contemporains, ne représentaient que l'idéologie humaniste de la Renaissance. L'oeuvre de Balassi marque l'apogée de la Renaissance en Hongrie; quant à Rimay, c'était un adepte du néostoïcisme, tendance décadente de l'humanisme vers la fin de la Renaissance. Les éléments de style observés dans l'oeuvre de Rimay et pris pour du Baroque n'étaient de fait que du Maniérisme.

L'apparition du Baroque hongrois ne pourra être éclairée qu'en corrélation avec une tendance et un mouvement totalement nouveaux, absolument contraires à l'idéologie du siècle de la Renaissance et de la Réforme: la Contre-Réforme, organisée par les jésuites; ce qui ne veut pas dire que le style baroque doive être attribué à la Contre-Réforme, ni aux jésuites. Un système universel de style ne constituera jamais le domaine exclusif d'un mouvement ou d'une institution quelconque; il sera toujours l'attribut d'une classe, et plus exactement d'une classe qui traverse une époque déterminée de son développement économique et social. Certes, les groupes et les institutions qui représentent une idéologie conforme aux intérêts de cette classe et qui en assument la propagande vont revêtir une importance toute particulière, étant donné que la classe, à l'aube d'une période nouvelle, ne comprend qu'imparfaitement ses propres intérêts, et n'adapte que graduellement sa pensée, son mode de vie, son goût et sa culture aux besoins dictés par la situation nouvelle. D'après les dernières recherches le rapport de l'art et de la littérature baroques avec l'extraordinaire raffermissement du féodalisme européen survenu au cours de

la seconde moitié du XVI^{ème} siècle, constitue un fait indéniable et qui peut se passer de commentaires, tout comme le rôle de l'Église catholique, restaurée par le concile de Trente et assistée par ses troupes de choc, l'ordre des jésuites, rôle de promoteur principal et de soutien idéologique conséquent dans ce processus de modernisation du féodalisme. Voici *pourquoi*, au cours des recherches entreprises au sujet des débuts du Baroque, il nous a fallu procéder à partir de la Contre-Réforme hongroise et de l'activité des jésuites en Hongrie.

L'apparition idéologique de la nouvelle tendance ne précède pourtant pas immédiatement la création d'un style nouveau. Au début, le nouveau contenu revêtra d'anciennes formes et passera par des phases successives pour arriver au style qui lui convient: ainsi les oeuvres littéraires précoces, propagatrices de la Contre-Réforme, ne portent pas encore en elles d'éléments de ce genre baroque. Cet état de choses finit par suggérer à certains chercheurs un point de vue contraire à la position traditionnelle de Weisbach qui liait la Contre-Réforme au Baroque, et les induisit à voir dans le Maniérisme un style conforme au mouvement ou bien — Wylie Sypher fut de ceux-là — leur fit apparaître le Maniérisme et le Baroque comme deux périodes consécutives de la Contre-Réforme.¹ Une thèse bien plus exacte et qui n'omettait pas les rapports sociaux fut celle d'Arnold Hauser: elle soutenait que l'idéologie de la Contre-Réforme allait d'abord revêtir la forme maniériste, qui régnait dans l'Italie du concile de Trente, mais l'auteur précise que cet art maniériste ne pouvait, à cause de son caractère par trop intellectuel, toucher qu'une mince couche d'amateurs, ce qui le rendait impropre à résoudre les tâches artistiques de la Contre-Réforme. «Le programme artistique de la Contre-Réforme — écrit-il — consistant à propager le catholicisme par les moyens des arts parmi les larges couches populaire, ne sera cependant réalisé que par le Baroque.»²

En cherchant à établir une limite entre la Renaissance et le Baroque, on se trouve en présence de deux tendances simultanées. D'une part, c'est l'ancienne idéologie qui cherche, par sa situation précaire, des solutions stylistiques nouvelles, comme cela a été démontré dans le cas du stoïcisme et du Maniérisme du XVII^e siècle en Hongrie;³ d'autre part nous assistons à la poussée de l'idéologie nouvelle à travers les formes désuètes. L'apparition du Baroque ne pourra être située qu'à l'époque où cette idéologie et ce contenu empruntent, pour se réaliser, un ensemble parfait composé d'éléments stylistiques neufs. Situer l'apparition de ce style nouveau dans toute sa richesse, et la situer dans l'évolution littéraire de la Contre-Réforme, dans ses étapes et dans ses oeuvres: voici l'un des objectifs de la présente étude.

Un autre objectif sera de procéder à un plus ample examen de la base sociale du Baroque hongrois, étant donné que le processus de la reféodalisation varie fortement d'un pays à l'autre. On peut même constater la présence d'une différence fondamentale entre son évolution dans l'Ouest et dans l'Est de l'Europe, différence qui ne doit jamais nous échapper. A l'Ouest, la dernière

réaction générale du féodalisme eut pour effet de rejeter la grande poussée bourgeoise de l'époque de la Renaissance. Le XVI^e siècle fut témoin d'un renforcement des classes féodales, jusqu'à voir la couche supérieure de la bourgeoisie, jadis promotrice de la culture Renaissance et son tenant principal, se féodaliser, se procurer des domaines et des titres de noblesse. Dans ces pays, la culture de la Renaissance, foncièrement bourgeoise, céda la place à une culture baroque d'un caractère foncièrement féodal. Dans les pays européens de l'Est, qui n'avaient pas une bourgeoisie comme celle de l'Italie, des Pays-Bas et de l'Allemagne, l'évolution prit une tournure différente. On assista bien, en Hongrie comme en Pologne, à l'apparition d'une renaissance bourgeoise; la littérature de la Réforme en Hongrie témoigne de la présence des forces bourgeoises en tant que forces historiques dans le domaine social, politique, culturel et littéraire, malgré les conditions imparfaites; et pourtant en Hongrie les conditions continuèrent à favoriser les forces féodales dont la prépondérance subsista malgré l'ébranlement du pouvoir, causé par l'écroulement de la royauté médiévale. Ainsi, c'est la classe féodale au pouvoir, à savoir l'aristocratie, qui, en Hongrie devint la base de la Renaissance et de l'humanisme, valeurs bourgeoises par excellence. Les époques consécutives de la Renaissance et du Baroque n'expriment donc pas l'antagonisme de deux classes en Hongrie: elles traduisent la différence entre deux phases de l'évolution de la même classe.

1.

En Hongrie, les premiers pas de la Contre-Réforme se rattachent à la ville de Nagyszombat (Trnava) et au nom de l'archevêque Miklós Oláh (1493—1568). L'archevêché et son chapitre d'Esztergom fuyant les Turcs avaient choisi cette ville, près de la frontière occidentale, comme lieu d'exil; c'est là que Miklós Oláh, ancien ami d'Erasme vers la fin des années 1550, essaya d'arrêter le dépérissement de l'Eglise catholique. Bien que la Réforme gagnât du terrain à partir de 1573 et pendant un quart de siècle, le siège archiepiscopal ne fut pas rempli, les mesures d'organisation prises par lui finirent quand même par avoir de l'effet: un petit groupe d'écrivains se forma autour du chapitre et de l'école qu'il dirigeait. Ce groupe, dont les membres étaient entre autres Miklós Telegdy (1535—1586), prévôt du chapitre, le chanoine András Monoszlós et Lukács Pécsi, official du diocèse d'Esztergom, jeta les fondements littéraires de la Contre-Réforme, engagea des polémiques avec le protestantisme victorieux et s'efforça de consolider le catholicisme par la rédaction et l'édition de livres en langue hongroise.⁴ Telegdy se chargea de la fondation de l'imprimerie de Nagyszombat (en 1577), condition première des travaux littéraires du groupe; Lukács Pécsi devint d'abord le correcteur puis l'un des dirigeants de l'unique imprimerie qui fût entre les mains des catholiques.

Malgré les tendances et le contenu de leurs livres, dédiés à la cause de la Contre-Réforme, la culture des auteurs reste profondément enracinée dans l'humanisme et les écrits portent tous les signes extérieurs de la littérature humaniste. De plus on y trouve des ouvrages d'une tendance spécialement humaniste comme l'édition de Ranzanus par Lukács Pécsi (en 1579) ou le *Corpus Juris* hongrois, premier recueil méthodique des lois promulguées en Hongrie depuis le roi Saint Etienne (*Decreta Constitutiones et Articuli* . . . 1584), rédigé par Telegdi, en collaboration avec Zakariás Mossóczy, évêque de Nyitra. Les trois auteurs, et surtout Telegdi et Monoszlóy, se distinguent par une profonde érudition humaniste. Autant que possible, ils donnent les références avec une exactitude minutieuse et ne laissent jamais échapper l'occasion de désigner l'auteur de telle ou telle citation. Il arrive à Telegdi d'attraper son grand adversaire protestant Péter Bornemisza au sujet de quelques citations inexactes. Dans son ouvrage de polémique en langue latine (*Brevis ac catholica confutatio* . . . 1593) Monoszlóy emploie le latin classique préféré par l'humanisme, et dans les introductions en latin de ses oeuvres écrites en hongrois, il ne manque jamais de faire valoir sa compétence en matière de style et de rhétorique humanistes. Le fait que le décor humaniste soit bien conservé est illustré par les envois latins en tête des livres, comme ceux de Monoszlóy et de Pécsi en tête des prédications de Telegdi et ceux de Lukács Pécsi en tête des oeuvres de Monoszlóy.

En plus du décor, on trouvera un grand nombre de facteurs essentiels qui rattachent ces oeuvres à l'époque de la Renaissance et de la Réforme. Empreintes des traditions stylistiques cicéroniennes qui tendent toujours vers la logique pure, les prédications de Telegdi étaient caractérisées par le rationalisme des prédicateurs protestants, parfois jusqu'à l'identité du sujet. Combien est exact le mot du monographe de Telegdi qui, en parlant des prédications, les qualifia «de prédications de réformateurs à contenu catholique».⁵ Les premiers auteurs de la Contre-Réforme hongroise évitent les éléments susceptibles de rebuter le lecteur et de compromettre l'argumentation au premier abord. Ils se dispensent donc des allusions aux exemples des saints, à la Vierge, aux bulles des Papes, aux résolutions des conciles, et dans les discours comme dans les écrits de polémique, ils s'en tiennent, dans la mesure du possible, aux recommandations de la Bible et des pères de l'Eglise. Ces auteurs connaissent magnifiquement la patrologie qui jouit d'un égal respect devant les humanistes et devant les protestants, surtout les oeuvres de Saint Augustin, auteur préféré de Telegdi, de Monoszlóy et de Pécsi. L'influence de ces oeuvres va jusqu'à déteindre sur le style de Telegdi; quant à Monoszlóy, il en cite des passages à tout moment, il en traduit de longs extraits et, dans son ouvrage *De gratia ac libero hominis arbitrio* (1600), l'auteur se fonde sur l'argumentation d'Augustin. Lukács Pécsi enfin traduit les prières de Saint Augustin et les édite en 1591. Ce culte pour Saint Augustin caractérisera même le jeune Páz-

mány qui, dans son livre de prières, suivra les traditions augustinienes et intellectualistes de ses prédécesseurs hongrois.

Les débuts de l'activité littéraire de la Contre-Réforme hongroise se trouvent donc fortement imbus de la pratique littéraire de l'humanisme et de la réformation, et on ne peut pas y trouver d'éléments appartenant au Baroque; de plus, il est difficile d'y voir ceux du Maniérisme. Ce dernier n'apparaît pour ainsi dire, que par exception, notamment dans une traduction intéressante de Lukács Pécsi, celle de *Ehrenkrantzlein* (1581), oeuvre de l'auteur catholique allemand Lucas Martini, et qui paraîtra en hongrois sous le titre de *Az keresztény szűzeknek tisztességes koszorúja* (Couronne honorable des vierges chrétiennes) (1591). C'était un livre à tendance pédagogique, associant le culte antiquisant des couronnes de la Renaissance avec le symbolisme floral du moyen âge tardif et qui émet ses conseils pédagogiques sous forme de devinettes et d'émblèmes, très caractéristiques de la littérature maniériste.

Contraints à se régler sur la manière d'écrire de leurs contemporains et sur les formes adoptées par eux, les écrivains de la Contre-Réforme ne purent au XVI^e siècle créer aucun style littéraire original. N'étant pas en liaison directe avec l'ordre des jésuites, organisation internationale militante de la Contre-Réforme, ces écrivains durent se passer des méthodes et des moyens récents qui ont joué un si grand rôle dans l'élaboration de la littérature baroque. Telegdi et son cercle n'avaient d'ailleurs pas beaucoup de sympathie pour les jésuites, dont la première apparition à Nagyszombat devait être de courte durée, en partie à cause des différends survenus avec le chapitre d'Esztergom et tout spécialement avec Telegdi. Les commencements de la littérature baroque en Hongrie ne sauront percer qu'au moment où la direction de la Contre-Réforme passera aux mains des jésuites.

L'établissement définitif des jésuites en Hongrie fut précédé de tentatives continuelles durant plus d'un demi-siècle.⁶ Par l'entremise de Miklós Oláh, l'ordre fonda d'abord un collège à Nagyszombat (1561) mais, qui, six ans plus tard, devait être dissous. La décennie suivante voit apparaître les jésuites en Transylvanie, soutenus par István Báthori, déjà roi de Pologne. Un collège fut fondé par eux à Kolozsvár (Cluj) en 1581; à partir de 1582 une de leurs missions fonctionnait à Várad (Oradea) et enfin l'année suivante, ils fondèrent un autre collège plus modeste à Gyulafehérvár (Alba Julia). Le soutien de la famille des Báthoris catholiques créa des conditions favorables pour les jésuites dans cette Transylvanie protestante et le collège de Kolozsvár devint rapidement une haute école florissante qui ne manquait pas d'exercer un attrait particulier même sur la noblesse protestante.⁷ Une partie du succès revenait sans doute à Antonio Possevino, diplomate réputé de l'ordre qui vint en 1583 s'établir personnellement en Transylvanie, pour y contribuer au travail d'organisation et aussi pour y étudier la situation politique et religieuse, ce qui lui permit plus tard de poursuivre une polémique littéraire contre les anti-

trinitaires et d'écrire l'histoire du pays, sous le titre *Transylvania*.⁸ Malgré ces débuts heureux, l'activité des jésuites en Transylvanie rencontrait de nombreux obstacles, car à la Diète de Medgyes en 1588, la noblesse protestante réussit à arracher le bannissement de leur ordre. Le prince Zsigmond Báthori eut beau annuler la décision de Medgyes en 1595, l'activité des jésuites à Kolozsvár, à Gyulafehérvár et à Várad ne fut pas de longue durée. L'année 1603 leur porta un coup dont ils ne devaient jamais se relever: les bourgeois et le peuple de Kolozsvár qui s'étaient rendus aux troupes de Mózes Székely — exprimant la volonté des masses — assiégèrent l'école des jésuites, la détruisirent et chassèrent de la ville tous les jésuites. La maison conventuelle de Gyulafehérvár les hébergea encore jusqu'en 1606 quand le prince István Bocskay les exila, puis en 1607, la Diète de Kolozsvár leur interdit définitivement le territoire de la Transylvanie.

Sur le territoire du royaume, ce fut György Draskovich, archevêque de Kalocsa qui tenta une nouvelle démarche en faveur de l'établissement des jésuites. Il obtint en 1586, du roi Rodolphe, la donation aux jésuites de deux domaines qui avaient appartenu à la prévôté de Turóc: celui de Znióvárálja (Klaštor pod Znievom) et celui de Sellye (Šal'a), avec l'obligation d'y fonder un collège. Une maison conventuelle fut créée sous peu dans chacun des deux domaines, suivie en 1593 par la fondation d'un lycée à Váralja. Plus tard, en 1598, cette institution fut transférée à Sellye, dont la situation géographique promettait des avantages à cette école et finit par lui assurer un développement rapide et une prospérité telle qu'en 1601, dirigée par le recteur Sándor Dobokay, le collège comptait 14 jésuites et environ 400 élèves à l'internat. L'attaque des heiduques au cours de la guerre d'indépendance de Bocskay contre les Habsbourgs, obligea les jésuites à fuir Znióvárálja et Sellye dont les maisons conventuelles durent partager le sort de l'école de Kolozsvár. Le traité de Vienne (1606) prescrivit enfin l'interdiction du territoire hongrois aux jésuites, clause qui fut approuvée par la Diète de Pozsony (Bratislava) en 1608.

Le premier chapitre de l'histoire des jésuites en Hongrie était clos. Les masses, chaque fois qu'elles avaient le moyen de s'exprimer, se prononçaient ouvertement contre eux. Malgré l'activité dictée par les passions religieuses, il s'agissait au fond d'un coup — momentané si l'on veut — porté par le peuple aux avant-gardes de la réaction féodale.

La première période de l'activité des jésuites ne constituait pas un apport notable à la littérature hongroise, d'une part à cause de l'origine étrangère de la plupart d'entre eux — ceux de Nagyszombat étaient surtout des Allemands, ceux de Transylvanie, plutôt des Polonais — d'autre part, leurs tâches d'organisation et l'agitation de leur existence leur laissaient peu de loisirs. István Szántó (1541—1612) est l'unique jésuite du XVI^e siècle dont l'activité littéraire ait subsisté. Figure éminente de la première génération des jésuites, Szántó joua un rôle important dans la préparation de la Contre-Ré-

forme en Hongrie. La fondation à Rome du *Collegium Hungaricum*, en 1578, se rattache à son nom: réuni peu de temps après au *Collegium Germanicum*, ce collège permit aux prêtres du catholicisme hongrois réorganisé de poursuivre leurs études à Rome, capitale du Baroque. Ce même István Szántó réussit à concilier aux jésuites la bienveillance d'István Báthori, et prit un rôle d'initiateur puis de chef dans l'activité de l'ordre de Transylvanie. La plupart de ses ouvrages ayant été détruits lors du saccage du couvent de Znióvárálja en 1605, peu en sont connus à l'époque actuelle. Ses oeuvres qui sont à notre disposition, sont écrites en latin: ce sont des polémiques religieuses, un manuscrit intitulé *Confutatio Alcorani*, une *Brevis et succincta descriptio* sur l'expansion de la Réforme en Hongrie et en Transylvanie, et aussi une *Historia collegiorum Societatis Jesu in Transylvania*. L'existence de ses projets littéraires en langue hongroise est cependant connue. Il se proposa la traduction de nombreuses oeuvres, entre autres celle de Thomas Kempis, auteur très apprécié par la littérature du Baroque précoce; le sort de ces projets reste inconnu. Le Cathéchisme de Canisius par contre a certainement été traduit par lui aussi, après avoir paru dans la traduction de Telegdi (Vienne 1562); il entreprit en outre la rédaction d'un recueil de prédications en langue hongroise et consacra ses dernières années, dans son exil à Olomouc, à la traduction de la Bible. Ces ouvrages en langue hongroise n'ayant pas été imprimés et les manuscrits étant perdus, il nous est impossible de nous prononcer sur leur qualité et sur la contribution qu'ils auraient pu apporter à l'élaboration de la littérature baroque.

Le départ véritable de la littérature jésuite en Hongrie est intimement lié à cette seconde génération qui débuta au tournant du XVII^e siècle. A cette époque se forma toute une équipe de jésuites hongrois, pleins de talent et prêts à tout pour le service de l'Eglise, qui dans le premier tiers du XVII^e siècle purent avancer non seulement la cause de la Contre-Réforme, mais créèrent une littérature baroque, outil approprié à cette cause. L'intermède jésuite en Transylvanie fut particulièrement fructueux à cet égard; on y trouve Sándor Dobokay, Péter Pázmány, Gergely Vásárhelyi, György Forró, tous de la promotion du collège de Kolozsvár et élèves directs de Szántó.

Plusieurs membres éminents de cette promotion tels que Dobokay, Pázmány, Forró ou György Káldy qui avaient quitté la chape de chanoine pour la soutane, vivaient à Sellye aux environs de 1600. Les années d'essor du collège de Sellye avaient produit une certaine ambiance littéraire jésuite, ce qui rend logique la localisation des premiers et modestes vestiges de la littérature du Baroque hongrois à cet endroit. Pázmány écrivit sinon à Sellye, mais en tant que membre du couvent de Sellye, sa première oeuvre en langue hongroise, *Felelet* (La Réponse) adressée à István Magyari (Nagyszombat 1603), ouvrage dont le style excellent révèle un écrivain parvenu à la maturité par des études à Rome et par trois ans de professorat à Gráz. Sándor Dobokay

(1565—1621), recteur du collège, termina à Sellye une traduction théologique de Balassi et rédigea une préface intéressante, amalgame de motifs humanistes et baroques. Elle traite l'importance de la bonne réputation, cite des auteurs comme Plaute, Pétrarque, Ovide et Augustin; dans son ensemble, elle rappelle bien la manière des humanistes, la description des dernières heures de Bálint Balassi fait entrevoir cependant les idéaux baroques d'*athleta Christi* et de *patrona Hungariae*.¹⁰

Le Baroque était en train de mûrir, de se façonner dans cette ambiance jésuite de Hongrie lorsque l'exil des jésuites survenu au cours de la guerre de libération de Bocskay, mit un frein à ce développement. Il n'allait cependant pas l'arrêter; l'activité littéraire des jésuites hongrois dispersés dans les pays voisins, à Olomouc, à Vienne, à Graz, à Zagreb n'en reprit que de plus belle. A l'instar de Szántó, qui, très âgé, entreprit à Olomouc la traduction de la Bible, la plupart des jeunes allaient assister à l'éclosion de leur talent littéraire. Ainsi Gergely Vásárhelyi qui ne s'arrêtait pas de voyager ou György Káldy, qui allait continuer la traduction de la Bible, entreprise à Gyulafehérvár¹¹, et surtout Péter Pázmány qui avait repris sa chaire à Graz et faisait gémir la presse sous le flot presque ininterrompu de ses polémiques. Un groupe d'écrivains jésuites en pleine effervescence attendait le retour qui ne se fit pas attendre longtemps. Cette situation apparemment si désespérée devait, en effet, par un brusque changement, inaugurer aussi bien pour eux que pour la cause de la Contre-Réforme hongroise une période plus favorable que jamais.

2.

La Diète de 1608 fut le théâtre de la victoire historique des Ordres protestants en Hongrie, organisée sous la direction d'István Illésházy et de György Thurzó. La politique féodale de l'époque était déterminée uniquement par les intérêts de l'aristocratie, la noblesse étant obligée d'observer les liens de commensalité et de servir les propriétaires fonciers; elle n'eut du reste pas possédé — étant donné les ravages des décennies écoulées — la force économique nécessaire pour pratiquer une politique indépendante. Pour la classe aristocratique, la conclusion d'un compromis avec la maison des Habsbourgs fut le plus avantageux à ce moment donné. Ces puissantes familles aristocratiques, récemment enrichies par les remous du XVI^e siècle, n'avaient en vue que la jouissance paisible de leurs immenses domaines et l'exploitation sans encombre des serfs, en faveur de quoi aucune d'elles n'hésita à renoncer à la poursuite de cette guerre d'indépendance qui pourtant promettait. Craignant le règne d'un prince hongrois à poigne de fer et qui aurait pu au besoin s'appuyer sur les forces populaires, la préférence de ces familles aristocratiques allait au roi Habsbourg, qui justement était en posture délicate, serré de près par les Ordres autrichiens et tchèques, et qui en outre les déchargeait de la plus grande partie

des fardeaux économiques et militaires qu'exigeait la défense contre les Turcs. Sans doute, Illésházy et son parti avaient fait preuve d'une rare prévoyance politique en choisissant pour leur classe les conditions les plus favorables, qui allaient momentanément profiter à d'autres classes de la société aussi.

L'assainissement économique et le pouvoir politique une fois assurés, l'aristocratie allait songer au renforcement de l'alliance avec le roi catholique, ainsi qu'à la recherche d'appuis idéologiques efficaces pour le raffermissement du féodalisme. L'un ou l'autre de ces objectifs ne pouvaient s'atteindre mieux que par l'entremise de l'Eglise catholique, attachée au féodalisme depuis mille ans. Les conditions nécessaires pour l'admission de la Contre-Réforme finirent par être réunies dans l'aristocratie hongroise. Cela est brillamment prouvé par le fait que le nouveau palatin, le protestant György Thurzó, fit sur plusieurs points des concessions à l'Eglise catholique, un an à peine après la Diète de 1608.¹² Au fur et à mesure du raffermissement de leurs positions politiques, les aristocrates hongrois voyaient faiblir leur antipathie et leur résistance envers l'Eglise catholique.

Certains d'entre eux allèrent même jusqu'à en tirer l'ultime conséquence; ils se convertirent au catholicisme et réalisèrent la Contre-Réforme par la force, chacun sur ses terres. Quelques grandes familles de l'aristocratie qui avaient toujours conservé la religion catholique, comme les Pálffy, les Erdődy, les Draskovich, virent vers 1610 s'aligner sur elles, en un nombre toujours croissant, d'autres familles, comme les Homonnay, les Forgách, les Zrinyi, etc... Cette tendance à la conversion ne se manifestant que graduellement, il était naturel de voir surgir certaines divergences passagères entre le parti sans cesse plus fort des aristocrates catholiques et celui des aristocrates protestants, qui allait s'effritant et s'affaiblissant. Ce dernier, sous la direction de Imre Thurzó, fils du palatin décédé en 1616, soutenait la première guerre d'indépendance de Gábor Bethlen. Mais Thurzó et ses amis s'étaient avérés des alliés précaires et, après le traité de Nikolsbourg (1622), Bethlen ne devait plus compter que sur ses forces de Transylvanie. L'avenir était au parti catholique; après les conquêtes de 1608, c'était lui le représentant le plus conséquent des intérêts de classe des aristocrates hongrois.

Le revirement survenu après 1608 dans le comportement religieux de l'aristocratie hongroise révèle assez fidèlement les bases sociales de la Contre-Réforme dans le pays. Les initiatives de la Contre-Réforme et les efforts sans cesse accrus des jésuites s'identifièrent peu à peu avec les intérêts de la classe dirigeante du féodalisme raffermi. La littérature catholique n'avait qu'un seul mécène connu au XVI^e siècle: Miklós Pálffy, auquel András Monoszlóy avait dédié son ouvrage intitulé *De cultu imaginum* (Nagyszombat 1589). Le début du XVII^e siècle verra se multiplier les dédicaces d'oeuvres littéraires de la Contre-Réforme, adressées toutes à des aristocrates animés d'un zèle de neophytes pour la religion catholique. De pasteur protestant devenu prêtre catho-

lique, Mihály Veresmarti dédia à György Homonnay son premier ouvrage: *Tanácskozás* (Délibération, Pozsony 1611), écrit d'après l'oeuvre du jésuite belge Lessius. Quant à Dobokay, il adressa sa célèbre préface de la traduction de Campanus à Zsigmond Forgách dont le nom figure également sur *Keresztényi felelet* (La Réponse chrétienne) de Pázmány (Graz 1607), ouvrage qui défend un des livres de feu Monoszlóy contre les attaques du pasteur protestant Miklós Gyarmathi. Les aristocrates seront les premiers à épouser la cause des jésuites en difficulté pendant et après la guerre de libération de Bocskay: le ban de Croatie János Draskovich leur assure l'installation à Zagreb et la fondation d'un collège qui se développera avec rapidité; le converti György Homonnay leur fondera un couvent à Homonna (Humenné), en 1612, quatre ans après le décret d'exil, avec Sándor Dobokay comme supérieur. L'Eglise elle-même était alors dirigée par le descendant d'une des plus grandes familles aristocrates: l'archevêque Ferenc Forgách, né protestant mais élevé par les jésuites et ami de Bellarmin.

Le premier resserrement des liens entre la Contre-Réforme, le jésuitisme et l'aristocratie déblaya le chemin devant la Contre-Réforme et l'épanouissement de la littérature catholique, tout en créant les conditions favorables au ralliement de l'aristocratie au Baroque. Ce processus fut cependant bien plus lent que l'acceptation de la Contre-Réforme, étant donné que le genre baroque proprement dit ne faisait que débiter dans la littérature ecclésiastique, grâce aux jésuites. Les années 1610 furent celles de la culture de la Renaissance tardive, en floraison dans la cour des aristocrates hongrois, protestants ou catholiques, sans distinction. Même les ouvrages des auteurs aristocrates sont loin du Baroque, y compris ceux qui soutiennent le plus les jésuites. János Draskovich par exemple fut le premier à traduire une oeuvre caractéristique du Maniérisme de la Renaissance tardive: *Horologium principum* par Guevara (Graz 1610),¹³ tandis que le seul poème connu de György Homonnay suit fidèlement les traditions de la poésie de la Renaissance.¹⁴ Introduit par les soins des jésuites, le Baroque ne saura gagner que par étapes sa base naturelle, la souche aristocratique dirigeant la classe féodale régnante; en attendant, il restera dans les cadres de l'Eglise, avec des auteurs ecclésiastiques prêtres et moines. La première étape importante de ce développement compliqué sera l'avènement de la direction baroque-jésuite à l'intérieur même de l'Eglise catholique.

Les débuts de ces événements notables se rattachent au nom de Ferenc Forgách (1564—1615).¹⁵ Destiné très tôt par l'Eglise à la prélature, il ne put devenir jésuite, ce qui ne l'empêcha pas de prendre position pour la tendance jésuite militante de la Contre-Réforme. Bien qu'il n'ait laissé aucune oeuvre littéraire importante, il embrassa la cause de la littérature de propagande ecclésiastique; dans ce but, il fit installer une imprimerie dans la cour archiepiscopale de Pozsony (en 1608—1609), qui devait s'annexer, vers 1620, celle du

chapitre de Nagyszombat, fortement en déclin. La nouvelle imprimerie de Pozsony édita sous la direction du jésuite János Németh toute une série de livres — pour la plupart en langue hongroise — au service de la Contre-Réforme; cette activité redoubla sous l'archiépiscopat de Pázmány. Un geste encore plus considérable de Forgách en faveur du développement de la littérature baroque fut, en 1615, juste avant sa mort, de reconstituer le collège de Nagyszombat, qui ne fonctionnait plus depuis 1567, assurant ainsi un foyer définitif aux jésuites. Précédemment, profitant de l'indulgence et parfois de la sollicitude des aristocrates, il avait fait revenir la plupart des jésuites hongrois Péter Pázmány en tête et il leur avait confié des rôles importants dans la vie de l'Eglise.

La carrière de Péter Pázmány (1570—1637) fut longuement préparée par Forgách dès 1602. Il encouragea le jeune jésuite de Sellye à la rédaction de *La Réponse* à Magyari; il lui destinait la succession de son archiépiscopat. Ce fut un choix très significatif à cause de la personne du candidat adverse aussi. Celui-ci n'était autre que Demeter Náprághi (1556—1619), archevêque de Kalocsa, ultime et remarquable représentant en Hongrie des prélats humanistes. C'était un catholique fervent, lui aussi, mais aux revues apologétiques, il préférait les stoïciens et se réconfortait avec les *Entretiens* d'Epictète, plutôt que de puiser dans les Exercices spirituels d'Ignace de Loyola la vocation pour la diffusion de la foi catholique. Etant l'ami de nombreux aristocrates protestants, c'est avec raison que l'on disait de lui à la cour royale: «C'est un fauteur des hérétiques et un parent du Palatin». Aussi, pour soutenir sa cause, ne put-il gagner de meilleur protecteur que le palatin protestant György Thurzó, en l'assurant qu'au cas où il triompherait, il le servirait en tout, sauf dans cette affaire de religion.¹⁶ Mais le temps des prélats humanistes était révolu; la nomination de Pázmány (en 1616) ne laissait plus l'ombre d'un doute.

L'archiépiscopat de Pázmány assura définitivement le rôle prépondérant des jésuites dans le relèvement du catholicisme en Hongrie. Leur renforcement devint constant, le nombre de leurs maisons conventuelles et leurs collèges augmenta sans cesse. Fondé par Forgách et élevé en 1636 au grade d'université par Pázmány, le collège de Nagyszombat devint la citadelle de la culture jésuite-baroque pour un siècle et demi. Deux autres collèges, celui de Pozsony (1626) et de Győr (1627) furent fondés pendant la vie de Pázmány, suivis avant le milieu du siècle par la fondation des collèges d'Ungvár (Užgorod), de Sopron et de Trencsén (Trenčín) ainsi que d'une dizaine de maisons conventuelles, sans parler des missions permanentes et des missions provisoires de moindre importance. Pázmány donna une direction jésuite au séminaire fondé par lui à Vienne; et c'est l'esprit de la culture jésuite et baroque qui imprégnait les élèves du Collegium Germanico-Hungaricum de Rome. Les progrès des élèves des jésuites attirèrent non seulement les catholiques préparant une

carrière laïque, mais aussi beaucoup de protestants. La congrégation de Marie assura aux jésuites une influence directe sur nombre de leurs anciens élèves.¹⁷

Le mérite du succès revenait en grande partie au talent des personnalités éminentes dont la direction des maisons conventuelles était composée. Sándor Dobokay était fondateur de la maison conventuelle et du collège de Homonna; le collège de Pozsony était dirigé par György Káldy (1572—1634), traducteur de la Bible. L'épanouissement du collège, puis de l'université de Nagyszombat est dû en dehors de Pázmány, à Pál Ferenczffy (mort en 1629), à György Forró (1571—1641) et à György Dobronoky (1588—1649). Forró assumait pendant cinq ans la dignité de provincial sur tout le territoire de l'Autriche-Hongrie, et c'est lui qui fit l'oraison funèbre de Forgách et de Pázmány. Quant à Dobronoky, qui fut en quelque sorte l'éminence grise des jésuites hongrois, il participa à la fondation de toutes les maisons conventuelles, il fut l'un des initiateurs de la création de l'université, se chargea de l'édition des livres, écrivit l'histoire des jésuites de Hongrie et de Transylvanie et laissa un journal intime, source particulièrement précieuse pour l'histoire de la Contre-Réforme en Hongrie.

L'activité littéraire déployée par les jésuites hongrois déjà au temps de l'exil s'incorporait totalement dans ce fiévreux travail d'organisation. Le rôle principal était réservé à Pázmány en personne dont l'oeuvre immense éclipsa les entreprises de ses compagnons. Il n'est pourtant pas inutile de mentionner qu'il avait derrière lui une équipe d'écrivains allant résolument vers leur but et capables de réagir avec promptitude et logique à chaque coup de l'adversaire. Nous y voyons Káldy, traducteur de la Bible et auteur d'un sermonnaire volumineux, puis Gergely Vásárhelyi, traducteur de Canisius et de Kempis.¹⁸ Dobokay et Forró furent également des auteurs jésuites actifs, mais leurs oeuvres sont restées en manuscrit et se sont pour la plupart égarées; pourtant Forró travailla jusque sur son lit de mort au classement de ses sermons aux fins de publication. Les rangs de ces jésuites éminents, groupés autour de Pázmány, vinrent bientôt se grossir de quelques écrivains issus du clergé séculier. On trouve parmi ces derniers Mihály Veresmarti (1572—1645), converti sous l'influence de Forgách et de Bellarmin, et qui par la suite, devint un collaborateur ardent de la littérature de prosélytisme catholique. Son ouvrage le plus connu, *Megtérése históriája* (L'histoire de sa conversion, vers 1632) fut également conçu en vue de la propagande religieuse; au lieu de la description des luttes intérieures et des processus compliqués par lesquels passe la conscience pour parvenir à la conversion, cette oeuvre apparemment subjective présente des arguments, ceux-là même qui jadis réussirent à entamer sa conviction protestante et qui ne purent être dissipés par aucun des prédicateurs, ses anciens compagnons de foi. Parmi les collaborateurs de Pázmány, on retrouve Tamás Balásfi (1580—1625), prévôt de Pozsony, humaniste à ses débuts et fameux par ses débauches. Au temps où

il était encore l'élève du Collège de Kolozsvár, il avait rendu hommage par un poème humaniste en latin au poète déjà connu János Rimay, qui en retour le salua dans une lettre humaniste d'une rhétorique brillante (1609);¹⁹ cependant, en 1616, Balásfi se rangea soudain aux côtés de Pázmány, où il se montra un controversiste redoutable et grossier.

Voici le cercle littéraire dont l'entreprise, encore limitée à la littérature ecclésiastique, commence à refléter avec vigueur le genre baroque. Ce groupe comporte des écrivains de différent talent, plus ou moins sensibles au style nouveau mais unis par un comportement littéraire tout récent: la rupture complète avec l'individualisme de la Renaissance: ils ne révèlent pas des confidences et des problèmes intérieurs, leurs plumes servent la cause, le mouvement choisi par eux sans aucune hésitation et sans aucune réserve; c'est la volonté d'influencer, de convertir, de conquérir qui les guide. C'est cette attitude et ces objectifs qui déterminent le caractère de leurs écrits; ils nécessitent bien l'emploi du style baroque, mais en même temps ils en limitent l'application.

Le Baroque aurait pu surgir théoriquement dans n'importe quel pays, en tant que fruit d'une évolution spontanée et autonome, basée sur les conditions préalables absolues de l'économie, de la société et de l'idéologie. En réalité, le style nouveau n'apparaît qu'à l'endroit et dans le milieu déterminés par la priorité et par la plénitude des conditions nécessaires à sa naissance. Or la source du Baroque, son berceau se situent dans les milieux ecclésiastiques et réactionnaires de l'Espagne et de l'Italie du XVI^e siècle, pays natals des jésuites, lieux du rassemblement de l'Ordre. Le rayonnement de ces lieux, l'encouragement et l'influence transmis surtout par le truchement des jésuites, contribueront sans cesse à l'élaboration du nouveau style dans d'autres pays et dans d'autres milieux; les germes formés spontanément et sur place constitueront un tissu désormais inextricable avec les influences et les exemples venus de l'étranger. Suivant les lois générales, le baroque littéraire se forma ainsi en Hongrie, composé d'une part des traditions littéraires de la Contre-Réforme hongroise et d'autre part, de l'attitude et des exemples littéraires introduits par les jésuites,

L'apogée de cette synthèse, son expression la plus harmonieuse est représentée par l'oeuvre littéraire de Pázmány. Grâce au caractère essentiellement rationnel de son esprit, à l'attachement organique aux traditions littéraires de Telegdi et de ses amis et à sa préférence prononcée pour la langue hongroise, cet auteur se rallie au mouvement de la Contre-Réforme en Hongrie; riche des expériences d'un stage de plusieurs années dans la Rome baroque et un séjour prolongé à Graz, centre des jésuites et du Baroque, il parvient, en maître de la philosophie néo-scolastique et en connaisseur fini de la littérature jésuite, à la représentation extrêmement vigoureuse de la nouvelle attitude littéraire, du genre neuf qui correspond le mieux à l'époque. Jésuite et en

même temps un des plus hauts dignitaires féodaux du pays, il réalise, par sa vie et par son oeuvre l'amalgame du jésuitisme, de la Contre-Réforme en Hongrie et de la politique de la classe aristocratique du pays. Le caractère baroque de ses oeuvres littéraires, déterminé par les facteurs décrits plus haut, est démontré d'une façon convaincante dans l'étude de János Horváth et dans la monographie de Sándor Sík; nous pouvons le considérer à juste raison comme le premier représentant de la littérature baroque en Hongrie.²⁰

L'erreur des recherches précédentes consiste en ce qu'elle considère Pázmány comme un auteur du Baroque dit majeur, au lieu de le situer dans un stade précoce du style, montrant bien l'essor primaire du départ, sans atteindre cependant la maturité du genre. L'opulence véritable du style baroque fera défaut dans ses oeuvres, cédant la place à un certain puritanisme, à une sorte de réserve vis-à-vis des éléments pittoresques, visionnaires et extatique. Son livre de prières (Graz 1606), ses polémiques contre différents prédicateurs protestants ainsi que le recueil contenant tous ses sermons (Pozsony 1636) représentent une variété adoucie du baroque qui y perce surtout par les longues périodes logiques; quant au style nouveau, il n'apparaîtra pleinement que dans l'une de ses oeuvres, celle qui ne sert pas directement l'actualité mais crée l'immense fondement théorique des écrits apologistes et polémiques; le *Az isteni igazságra vezérlő kalauz* (Guide menant à la justice divine, Pozsony, 1613). Le style de Pázmány diffère du style de ses successeurs, qui est le plus souvent d'une valeur et d'un niveau moindres, mais qui représente une forme plus mûre du style, comme les façades d'églises du Baroque précoce, monumentales et sans décors (l'église de Gesù à Rome, ou à l'église de Nagyszombat, son imitation) différent de l'inquiétude capricieuse et scintillante des contours brisés qu'ont les églises du Baroque développé.²¹

La cause de ce phénomène ne s'explique pas uniquement par le fait que Pázmány a été le représentant d'une époque à ses débuts; il faut considérer en même temps le fait que, loin d'être un innovateur gratuit de l'art, l'auteur fut un combattant actif de son Eglise et de son Ordre; comme tel, il n'emploie les particularités modernes de la littérature que dans une mesure appropriée aux buts qu'il s'est fixés. Tout comme Telegdi et ses compagnons, il dut avoir des égards pour les lecteurs de goût, humanistes et de foi protestante. Ce qui plus est, le style compréhensif, simple et logique de Pázmány et de ses amis pouvait escompter plus de succès que de style recherché, précieux maniériste de certains auteurs protestants de l'époque. Le jeu de métaphores bizarres de ces écrivains maniéristes cédait la place dans la prose de Pázmány à un langage vigoureux, plein de vie et rempli de comparaisons suggestives; on ne pouvait mieux servir les objectifs momentanés de la littérature baroque de la Contre-Réforme. Cet idéal de style, soumis aux tâches du mouvement et favorisant la conversion, mais mettant des barrières à l'épanouissement libre du Baroque, fut pleinement conscient chez Pázmány comme chez ses adeptes.

Dans leurs ouvrages ils désavouent les fioritures et la pompe. György Káldy écrit dans la préface de son volume de sermons dominicaux (Pozsony 1631): »Je ne pouvais ni ne voulais arriver à l'éloquence du courtisan; n'ayant cure de ceux qui écartent la véritable science simple pour contenter la démangeaison de leurs oreilles par les verbes chamarrés de la sagesse humaine.»²² Mihály Veresmarti explique encore plus clairement son point de vue dans son ouvrage *Intő s tanító levél* (Lettre d'admonestations et de bons enseignements, Pozsony 1639) écrite à ses serfs de Báta: «Mon langage, je l'avais formé à l'idiome de cette commune toute simple, au nom de laquelle je menais mes disputes; que personne n'aille donc attendre un discours élégant et chatouillant de la bouche de celui qui ne pense et ne désire que servir.»²³ En effet, qu'aurait-il obtenu auprès de paysans de Báta, par l'emploi du *conchetto* et de l'*agudezza* baroques?

Toutes les conditions sont donc réunies pour le déploiement total du style baroque, mais pour le moment, les tâches concrètes exigent des auteurs de la Contre-Réforme plutôt une réaction du Maniérisme que la réalisation des conquêtes du Maniérisme dans des compositions baroques de grande envergure. Tout ceci n'est valable que pour les écrivains du baroque précoce groupés autour de Pázmány et n'exerçant leur profession d'écrivain que dans des cadres strictement officiels et ecclésiastiques, ne s'occupant que des genres propres à l'Eglise. Le mérite de la priorité dans les débuts du baroque revient aux membres de ce groupe; ils verront cependant à côté d'eux et en alliance étroite avec eux, d'autres écrivains dont l'idéologie nouvelle, contraire aux idées de la Renaissance et de l'humanisme, s'exprimera autrement que dans les polémiques, les sermons et les prières; elle revêtira la forme et embrassera les genres des belles-lettres. Le Baroque étant principalement et sur tout un style artistique, il exercera bien une influence dans les domaines les plus différents de la vie spirituelle mais il ne trouvera sa réalisation véritable que dans les belles-lettres.

3.

Les institutions qui ont le plus favorisé l'éclosion de l'art baroque furent l'Eglise et l'Ordre des jésuites. Les recherches concernant les débuts des belles-lettres baroques attirent notre attention sur un milieu très voisin du premier et pourtant assez différent; celui des Offices de la Couronne. Entraves au pouvoir des Ordres, ces Offices étaient exécrés par la noblesse et le fait que les Grands Officiers étaient depuis toujours les représentants du haut-clergé, ne pouvait que leur attirer l'antipathie de la majorité protestante. Après 1608, ces institutions, et surtout la Chancellerie Royale, allaient jouer un rôle rappelant celui de l'Eglise — et en union étroite avec elle — par l'entremise des Evêques Chanceliers, pour le renforcement de l'alliance entre le roi et les Ordres.

A la faveur de ces conditions, les Offices purent contribuer à l'encouragement de la littérature baroque, ce qui permit l'écllosion d'un deuxième courant de la littérature baroque en Hongrie. Le caractère laïque et la direction ecclésiastique des Offices détermina la nature de cette littérature: d'une part, elle s'attachera étroitement aux aspirations de Pázmány et des jésuites et produira des oeuvres à sujet religieux, écrites par des ecclésiastiques; exempte d'autre part des servitudes imposées par l'Eglise, elle aura un programme tendant davantage vers la laïcité, aussi bien par l'emploi des genres littéraires, que par l'application plus vigoureuse des attributs stylistiques du Baroque.

Les premières initiatives dans ce sens furent prises aux environs de 1610; l'initiateur principal n'était autre que le chancelier en personne, Bálint Lépes (1570—1623), évêque de Nyitra (Nitra). La direction de la Chancellerie lui était revenue en 1608, juste après le départ de Ferenc Forgách, devenu archevêque; il garda son poste presque jusqu'à sa mort.²⁴ Le premier livre hongrois qui employa librement les éléments visionnaires et métaphoriques du style baroque naquit sous sa plume: il n'y a plus aucune considération pratique pour entraver son libre épanouissement. C'était la traduction d'un sermonnaire de l'auteur italien baroque Gabriele Inchino, traitant des soi-disant quatre fins dernières, c'est-à-dire de la mort, du jugement, de l'enfer et du paradis. (*Az halandó és itéletre menendő teljes emberi nemzetnek fényes tüköre* — Miroir brillant du genre humain complet allant à la mort et au jugement. Prague 1616; *Pokoltól rettentő és mennyei boldogságra édesgető tükör* — Miroir pour donner la peur de l'enfer et séduire pour le bonheur suprême. Prague 1617.) Malgré le genre — c'est un sermonnaire — il ne s'agit pas là d'un ouvrage pour l'usage ecclésiastique, mais bien d'une lecture de composition cohérente qui emprunte la méthode de pénétration propre à Saint-Ignace, faisant passer le lecteur à travers l'enfer et le paradis et lui suggérant la prétendue réalité des «fins dernières» par une multitude d'images et de comparaisons.²⁵

L'année de la publication du livre de Lépes vit se présenter un nouveau mécène: la Chambre Royale de Pozsony. De chanoine d'Esztergom devenu Franciscain, Márton Kopcsányi (1579—1638) dédia son premier ouvrage (Vienne 1616) à Márton Hethesi Pethe, président de la Chambre de Pozsony, et à d'autres officiers de la Chambre. L'ouvrage contenait des évangiles et des épîtres pour dimanches et jours de fête, en somme un bréviaire ecclésiastique, c'est pourquoi il ne pouvait pas représenter les marques caractéristiques du second groupe d'écrivains baroques; mais plus tard, ce sera ce même Kopcsányi qui, le premier, rédigea un volume sur la vie de Marie (Vienne 1631), truffée de ses propres poésies d'ailleurs bien faibles.

Fait remarquable: les lieux de parution des ouvrages de Lépes et de Kopcsányi étaient les deux sièges impériaux Vienne et Prague. C'est que l'entreprise de Pozsony, imprimerie officielle de l'archevêché, était occupée par l'édition de livres théologiques et controversistes et spécialement par la

publication de la traduction catholique de la Bible, exigées par les premières nécessités de l'Eglise et ne pouvant se charger d'aucune édition d'un autre genre. L'encombrement de l'imprimerie de Pozsony est bien caractérisé par le fait que Mihály Veresmarti dut attendre des années pour la publication de sa lettre d'admonestation²⁶. Les cadres de la littérature catholique hongroise dépassaient désormais la capacité d'une seule imprimerie; voilà pourquoi des écrivains qui n'appartenaient pas directement au cercle de Pázmány, devaient s'adresser à des éditeurs étrangers.

Cette faible capacité de l'imprimerie était sans doute à l'origine de l'action du Secrétaire Royal: Lőrincz Ferenczffy (mort en 1640) qui, en 1628, fit l'acquisition d'une partie de l'imprimerie Sessius de Prague, pour l'installer dans l'atelier de l'imprimeur Michael Rikhes à Vienne, ouvrant par là le chemin à de nombreuses publications catholiques. Frère de Pál Ferenczffy, recteur du collège jésuite de Nagyszombat et élève, comme lui des jésuites, Lőrincz Ferenczffy travailla pendant plus de trente ans à la Chancellerie. Auteur lui-même d'un livre pieux perdu, il devait toujours avoir eu la passion de la littérature, ses fréquentations ne se limitaient pas aux seuls écrivains catholiques de la Contre-Réforme, mais englobaient János Rimay et même Albert Szenczi Molnár, les plus grands écrivains protestants de l'époque. Les années passées aux côtés de Bálint Lépes exercèrent certainement une influence décisive sur lui et l'acquisition de cette même imprimerie qui avait édité les deux tomes de l'ouvrage baroque de Lépes ne fut sans doute pas un effet du hasard. Cette action fit de Ferenczffy l'un des mécènes les plus importants de la littérature baroque précoce en Hongrie, et particulièrement des belles-lettres; c'est surtout par le truchement de sa personne²⁷ que les milieux de la Chancellerie jouèrent leur rôle de protecteur et d'organisateur dans la littérature.

Les éditions de Lőrincz Ferenczffy représentent déjà par leur aspect une couleur nouvelle dans l'histoire de l'imprimerie hongroise, car elles reflètent l'esprit et le goût du Baroque. Dans presque toutes les éditions, les textes sont accompagnés de gravures d'artistes baroques. Il est vrai que le premier livre orné d'images sacrées, l'édition de 1624 de la traduction de Canisius par Gergely Vásárhelyi n'est pas sortie de cette imprimerie, mais de celle de l'archevêché de Pozsony, mais il fut préfacé par son frère, Pál Ferenczffy, dissimulé derrière les initiales P. F. S. J., qui y traitait de la «grande utilité des Images Sacrées; et comment Elles aideront dans la Voie du salut les gens de n'importe quelle condition.»²⁸ C'est ce principe, qui guide le Secrétaire Royal lorsqu'il veut rendre les livres plus attrayants en les ornant d'images, comptant moins sur l'éveil des idées que sur l'effet exercé sur les yeux et sur le cœur. Ce programme imbu de sentimentalité pieuse et très éloigné de la tendance rationnelle de Pázmány, se réalisera dans les textes mêmes de ces éditions. Tendant à la publication d'une littérature pieuse de caractère catholique, ou qui du moins ne serait pas hostile au catholicisme, Ferenczffy édita entre autres les poésies

pieuses de Balassi et de Rimay. Pour nous l'essentiel est de savoir que son imprimerie publia les premières oeuvres appartenant aux belles-lettres du Baroque hongrois, notamment celles de Mátyás Nyéki Vörös et de Mátyás Hajnal. L'entrée en scène de ces deux auteurs marquera une nouvelle étape importante pour le développement de la littérature baroque.

La vie de Mátyás Nyéki Vörös (1575—1654) et ses rapports avec les écrivains contemporains sont suffisamment connus, grâce à la documentation minutieuse de Ferenc Jenői.²⁹ L'auteur commença sa carrière à la Chancellerie Royale, y travailla pendant dix ans avec Ferenczffy, entretenant avec lui des relations sans doute amicales, il fut aussi sous les ordres de Bálint Lépes pendant trois ans. En 1611, Nyéki ira habiter Győr, l'un des centres les plus importants de la vie spirituelle catholique au début du XVII^e siècle; il y restera comme chanoine, jusqu'à la fin de ses jours. Au moment de son arrivée dans cette ville, récemment libérée de Turcs, il y trouva comme évêque le savant Demeter Náprághi, amateur des doctrines stoïciennes et, parmi les membres du chapitre, ce Gergely Nagyfalvi, qui faisait des poèmes en latin, selon les traditions humanistes, ainsi que le custode Tamás Balásfi, qui n'avait pas encore commencé à déployer son activité de polémiste. Ce groupe d'écrivains appartenant à l'humanisme tardif était complété par Kristóf Lackner, maire de la ville de Sopron et littérateur infatigable. Possédant des prébendes à Sopron aussi, Nyéki voyait souvent cet excellent homme dont il se procurait les livres. Mais en moins de dix ans la vie spirituelle de Győr subit un changement notable. En 1619, le siège épiscopal fut occupé par Bálint Lépes, et Márton Kopcsányi devint supérieur du couvent franciscain fondé en 1617. Après la fondation de ce dernier et malgré l'opposition du chapitre, on entreprit l'installation d'un collège jésuite qui se développa si rapidement, qu'en 1630 il comptait 246 élèves, en 1631 433 et 576 en 1642.³⁰ L'ambiance de la Renaissance tardive se transforma donc en une ambiance baroque; Nyéki Vörös lui-même subit la même transformation. En tant que chanoine, il appartenait à la couche plus conservatrice des hauts dignitaires ecclésiastiques, mais, à l'encontre de Gergely Nagyfalvi, l'humaniste mentionné plus haut, Nyéki n'avait pas d'antipathie pour les jésuites, dont il soutint même la cause, lorsqu'il s'agissait de leur établissement à Sopron.

Sa poésie, à l'exemple de sa vie, comprend deux périodes bien distinctes: la première appartient à la Renaissance tardive, l'autre au Baroque. La plupart de ses vers écrits avant 1620 imitaient — quant au sujet, à l'atmosphère, au style et à la métrique — les poésies pieuses de Balassi et de Rimay. Ces chants, qui décrivent le combat intérieur de l'âme en pénitence, ne sont autres que des poussées tardives de la Renaissance hongroise, elle-même fortement imprégnée d'éléments religieux. Les tournures maniéristes rappelant Rimay n'y manquent pas, à l'encontre des éléments baroques, qui font totalement

défaut. La tendance baroque n'apparaîtra que dans un groupe moins nombreux de poèmes, ses Hymnes à la Vierge, les premiers depuis le Moyen-Age. Même ceux-ci ne seront d'ailleurs caractérisés que par la nouveauté du sujet et de la tendance; le style s'en tiendra à celui des autres poèmes de l'auteur, en nette opposition avec un autre Hymne à la Vierge, oeuvre d'une époque tardive et fortement empreinte de traits baroques.

Ses oeuvres de la seconde période révèlent un monde tout différent. La poésie lyrique fait place à des idées didactiques et de propagande longuement traitées, parfois non sans une prolixité. La strophe Balassi, vers représentatif de la poésie de la Renaissance hongroise, y sera supplantée par l'alexandrin à quatre rimes, qui devient prépondérant dans la poésie épique et didactique du Baroque. L'auteur qui, auparavant avait confié ses peines et ses luttes intérieures au lecteur et n'avait recours à Dieu que pour son propre salut, voudrait maintenant enseigner et éduquer son prochain et l'acheminer vers Dieu. Les sujets nouveaux qu'il emploiera serviront cette tâche: sauf son Hymne à la Vierge mentionné plus haut, chacun de ses poèmes récents s'attachera aux «quatre fins dernières», thème introduit par Bálint Lépés dans la littérature hongroise. Les recherches précédentes ont, non sans raison, établi un parallèle entre les oeuvres de ces deux auteurs: Lépés devenu entre-temps évêque de Győr, ayant dû exercer une influence notable sur le poète de Győr, en faveur du baroque.³¹

Le premier pas important de l'auteur dans cette voie nouvelle fut un ouvrage intitulé *Dialogus*; il y reprend la vision médiévale de la discussion entre le corps et l'esprit. Ecrit en 1620, en vers, paru d'abord en 1623 à Prague (chez Sessius) puis réédité à plusieurs reprises par les soins de l'imprimerie Ferenczffy-Rikhes, cet ouvrage peut à juste titre être considéré comme formant une limite entre la Renaissance et le Baroque, surtout comme il se charge d'en finir définitivement avec la manière d'être de la Renaissance. Dans la *Visio Philiberti*, source de cet ouvrage, le décédé est décrit comme un homme riche, il n'est pourtant que l'incarnation abstraite du pécheur; le même personnage apparaîtra chez Nyéki Vörös comme un type d'individu, situé dans une époque précise, dans des conditions sociales déterminées. Nous apprenons que de son vivant, il possédait des palais tendus de tapisseries, des granges regorgeant de blés, qu'il tenait carrosse et étalons, que sa résidence, meublée de superbes vaisseliers, était le théâtre de toutes sortes d'amusements, de jeux, de danses aux sons des virginaux et des violons, qu'il y donnait des dîners opulents composés d'oiseaux rares, qu'il était entouré d'une belle épouse magnifiquement vêtue, de nombreux serviteurs, de courtisans joyeux, de gentilhommes qui le servaient, d'un cortège de flagorneurs et «du grand honneur qui lui revenait de la Commune». Sa description révèle le faste d'un grand seigneur hongrois; il y est traité comme quelqu'un qui néglige son salut, n'ayant cure ni du jeûne, ni de la prière et n'écoutant guère les sermons: les jours de

fête, il allait rendre visite au roi ou passer en revue ses châteaux et ses biens; il rançonnait ses serfs, leur vendait son blé charançonné et son vin tourné; la charité était étrangère à sa maison et la clémence inconnue à ses serviteurs, etc . . .

L'auteur dénonce une sorte de débauche épicurienne, une sorte de dépravation sans bornes, forme de vie typique des grands seigneurs hongrois de la Renaissance, critiquée déjà par les poètes stoïciens de l'humanisme tardif peu avant l'apparition de Nyéki Vörös. Il serait intéressant de comparer le *Dialogus* avec *Virtus et Voluptas*, de János Petki (1608)³², qui considère les mêmes traits comme le critère de la vie dans le péché, sauf qu'il ne les groupe pas autour de la notion chrétienne du péché, mais bien autour de celle de la volupté, catégorie stoïcienne. Il lui opposera l'idéal stoïcien, une vie profitable et laborieuse, meublée d'études, tandis que Nyéki exigera dans son ouvrage une vie pieuse, la fidélité aux commandements de Dieu. Mais pendant que Petki considère la vertu du point de vue des choses d'ici-bas, son contemporain vise l'au-delà; le poète humaniste s'en prend à l'épicurisme de la Renaissance, parce qu'il s'oppose à un idéal supérieur et terrestre; de son côté, son confrère baroque flétrit le vice, parce qu'il conduit à l'enfer et compromet la chance au salut. La différence fondamentale des vues entraîne des solutions artistiques différentes. L'humaniste Petki tend à la persuasion intellectuelle, à l'aide d'une rhétorique logique mais sèche; le poète baroque attache une importance particulière aux effets visuels, à la sensibilité, à l'évocation vivante des images de l'Enfer, qu'il préfère à l'argumentation logique pour flétrir le péché. Sa méthode était plus moderne que celle de son prédécesseur: l'ouvrage de Petki ne connut qu'une seule édition (Kolozsvár 1610) et resta à peu près inconnu, tandis que *Dialogus*, maintes fois réédité jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, devint une des lectures les plus populaires de l'époque.

Après avoir voué à l'Enfer les conceptions de vie de la Renaissance, le poète de *Dialogus* concentra toute son attention sur la mort et la survie. Son second ouvrage *Tintinnabulum tripudiantium* traite méthodiquement les quatre fins dernières et offre au lecteur un volumineux *ars moriendi* en vers. Ecrit en 1629 et paru pour la première fois en compagnie de plusieurs poèmes de courte haleine, probablement chez Ferenczffy, cet ouvrage développe les idées ébauchées dans *Dialogus*: sa critique dépasse le mode de vie de l'époque de la Renaissance et englobe toute l'existence d'ici-bas. Cette hostilité au monde n'était pas sans précédent dans la littérature hongroise de l'époque. La futilité et le caractère éphémère du monde étaient un thème de prédilection des poètes stoïciens; il est traité entre autres dans plusieurs poèmes de Rimay. Mais celui-ci entendait par «monde» le milieu méchant, inhumain et injuste qui encerclait l'homme; et il voulait créer un monde intérieur individuel et véritablement autonome. Au lieu de tourner le dos à la vie, il désirait protéger l'âme contre les tentations du monde, voulant une existence vertueuse, sagace et laborieuse.

Nyéki Vörös, lui, voyait le monde vil et sans aucune valeur, y compris l'homme et ses créations les plus admirables. Son attention est fixée non pas sur l'existence terrestre, mais sur un prétendu au-delà: chez lui, l'opposition éthique entre un univers bon et un univers méchant se trouve donc supplantée par le contraste métaphysique entre un monde précaire et l'éternité divine. Cette opposition constitue la base même du *Tintinnabulum* et se trouve exprimée avec une vigueur redoublée dans un de ses poèmes moins longs: *A mulandó világtól való bulcsuzat az örökkévalóságért* (Les adieux d'un monde périssable en vue de l'Éternité). La popularité inouïe de ce chant est d'un rare enseignement, et nous permet de voir combien les idées contenues dans le poème correspondaient à celles de l'homme des XVII^e et XVIII^e siècles.

Nyéki Vörös considérait l'éternité comme le problème central des « quatre fins dernières ». Il a d'ailleurs consacré deux autres poèmes à cette question. Le premier, *A véghetetlen örökkévalóságról* (De l'éternité infinie), est un poème plus court, de composition épigrammatique et par là plus réussi quant à la forme; l'autre, intitulé *Aeternitas*, est plus relâché et quelque peu prolixe, mais son contenu est plus profond et il exprime mieux l'essence des idées du poète. Après avoir énuméré toutes les peines imaginables de l'Enfer, il finit par une confidence:

« Il n'y a ni peines ni diables de bourreaux
 Qui peur me feraient:
 Seulement qu'il y ait une fin que je ne brûle pas à jamais
 Que je ne tremble éternellement. »

Ce ne sont ni les souffrances, ni l'Enfer proprement dit qui inspirent la terreur au poète baroque, mais le sentiment de l'infini, les affres de l'éternité qui le hantent. Voilà pourquoi il exprime sa pensée intime par ce cri du coeur:

« Oh temps infini! oh temps épouvantable!
 Oh fin sans fin!
 Durée impérissable! Éternité!
 Comment et jusqu'à quand ton feu brûlera-t-il? »

Le tourment et l'angoisse provoqués par le temps et par l'infini sont loin d'être seulement le résultat d'une soucieuse et pieuse rêverie. Ils reflètent aussi l'immense transformation qu'avaient subie la pensée et les idées de l'époque, grâce à l'exploration des continents lointains et surtout grâce à la constitution de l'univers copernicien. La Terre cessa d'être le centre de l'Univers dans ses esprits, l'homme le but et l'unique sens de la création: expérience qui rendait absurdes toutes les explications traditionnelles, théologiques ou humanistes, concernant la place et l'importance de l'homme dans le monde. Les adeptes de la théorie de Copernic furent traduits devant l'Inquisition par l'Eglise, tandis

que les théologiens déployaient une activité fiévreuse pour essayer de prouver que les récentes découvertes relatives au système solaire n'étaient pas en contradiction avec les dogmes de la religion. La vision du monde de la Renaissance tendant à une harmonie humaine, devait également succomber à ces découvertes, car les nouvelles perspectives cosmiques détruisirent aussi bien le prestige de l'Antiquité que celui de la cosmogonie biblique.³³

Sur les ruines des vues anthropocentriques de la Renaissance naquirent d'une part l'angoisse métaphysique des distances infinies, et d'autre part, l'orgueil nouveau et sans bornes de l'homme, tendant désormais à connaître toutes les lois de l'univers et de la nature. Cette immense confiance en soi ne manqua ni de provoquer un essor rapide des sciences naturelles, ni d'imprimer un sens matérialiste à l'interprétation du monde, soit par le truchement cartésien du rationalisme scientifique, soit par le panthéisme de Bruno ou de Spinoza. Ce fut le chemin choisi par la classe sociale représentant l'avenir, par l'élite de la bourgeoisie préparant, sur le terrain scientifique et idéologique, sa victoire. Ces pionniers ne pouvaient cependant recruter que peu d'adeptes, même dans la bourgeoisie du XVII^e siècle. La peur, l'autre aspect de ces bouleversements, avait un champ beaucoup plus étendu : car elle s'exprimait soit par l'emprise de l'hédonisme, soit par l'intensification d'un esprit religieux saturé de traits ascétiques. L'une et l'autre devinrent des piliers de la culture baroque et furent adoptées par la classe féodale au pouvoir, mais non sans déteindre sur les opinions des autres classes. On y constata même une certaine division du travail : l'hédonisme revenant plutôt aux classes féodales et l'ascétisme plutôt aux masses.

Le problème des quatre fins dernières représentait donc bien l'inquiétude et les questions de l'époque. La curiosité des hommes pour elles fut attirée aussi par le fait que l'optimisme de la Renaissance et son culte de la nature et de la beauté n'avaient pas su résoudre les problèmes de la mort et du prétendu au-delà ; ils en avaient seulement détourné l'attention. Le déclin des idées humanistes, l'étiollement de la Renaissance et l'image fascinante et métaphysique de l'éternité ne pouvaient manquer de redonner de l'actualité aux questions irrésolues des « fins dernières ». Or, ce besoin spontané provoqua la naissance d'une quantité d'*ars moriendi*, et de visions d'enfer et de purgatoire, genres profondément liés à l'art et à la littérature baroques. La poésie de Mátyás Nyéki Vörös procède de ce phénomène qui fut général en Europe, et, sans attribuer à l'auteur lui-même cette crise philosophique et psychologique universelle dont ses ouvrages sont empreints, nous admettrons derrière ses oeuvres l'existence d'un problème véritable, qui fut celui de l'époque, dépassant le cadre de l'Eglise et même celui de la religion proprement dite.

Mais la question présente encore un autre aspect. L'attention spontanée portée aux « fins dernières » fut secondée par la propagande consciente des jésuites, étant donné que le féodalisme reconstitué avait tout intérêt à écarter

les regards des masses des biens terrestres et à les diriger vers les «fins dernières» de l'homme. Les récentes recherches d'André Chastel permettent de faire figurer la démagogie jésuite comme l'une des causes principales du culte de la mort à l'époque baroque.³¹ Cette remarque pourrait s'appliquer également aux poèmes de Nyéki Vörös qui prennent place dans le cadre du mouvement jésuite et de la Contre-Réforme, étant en harmonie avec ses caractéristiques de classe.

Quoique d'une ampleur moindre que dans le Baroque, le thème d'origine médiévale des fins dernières apparaît jusque dans la littérature de la Réforme. Dans les méditations sur la mort, sur le jugement dernier et sur l'enfer, les auteurs de la Réforme et ceux du Baroque s'entendent sur la base commune de la théologie chrétienne, à savoir qu'en principe l'enfer et le paradis sont ouverts à tous les mortels sans distinction. D'après ce principe, les fins dernières seraient les mêmes pour le riche et pour le pauvre, pour le seigneur comme pour le serf; les sympathies des auteurs percent pourtant à tout moment. Les réformateurs Péter Bornemisza et Gáspár Heltai préfèrent envoyer les seigneurs aux enfers; tandis que notre auteur leur réserve une autre fin, bien qu'il ait essayé de s'exprimer d'une manière objective:

«Des orphelins et des veuves à la joie iront:
Des riches opulents seront chassés dans le feu éternel:
*Par contre beaucoup de paysans et de mendiants seront poussés en Enfer:
Ses seigneurs bannerets auront placé dans le bonheur du Paradis.»*

Entièrement dévoués aux seigneurs bannerets, les jésuites avaient toutes les raisons de s'empresser à éditer et à rééditer les oeuvres de Nyéki Vörös. Lui-même réunit les *Dialogus* et *Tintinnabulum*, fruits de sa période baroque, en un recueil, en compagnie de quelques autres poésies de la même inspiration. Ce recueil fut publié pour la première fois en 1644, par l'imprimerie jésuite de Pozsony et servit de base à de nombreuses éditions ultérieures.

Bien qu'en dernière analyse le thème des «quatre fins dernières» eût des racines dans le réel, il ne fut, dans sa forme concrète et directe, que pure ir-réalité. Le choix du thème est très caractéristique de l'art et de la littérature baroques, car les contradictions complexes de l'époque ne pouvaient guère être exprimées autrement qu'à l'aide de fictions. Or, vu le caractère en grande partie propagandiste de l'art baroque, vu son objectif tendant à la persuasion, à la suggestion; à l'effet qui inspire l'action, on peut concéder facilement qu'en faveur de la crédibilité de l'oeuvre, le sujet irréel devait, obligatoirement, revêtir l'apparence de la réalité. Voici donc l'origine des éléments réalistes et naturalistes de l'art baroque, voici l'explication de cette unité du sujet fictif et de la manière réaliste de le représenter, ce qui constitue une des caractéristiques essentielles de l'art baroque. Aux amateurs et aux lecteurs qui avaient déjà passé par l'école rationnelle de la Réforme et de l'Humanisme, cet art tend à imposer des thèses souvent contraires à la raison. Cette tentative demande

des solutions et des éléments stylistiques susceptibles d'endormir la raison, de désarmer la critique instinctive et d'entraîner les gens dans un monde de songes, de visions faites réalités, d'où la préférence prononcée du Baroque pour les effets sensoriels, pour une représentation hautement visuelle et pour la suggestivité.

Voici les tâches — éminemment nouvelles pour la littérature hongroise, — en face desquelles se trouva Nyéki Vörös dans le domaine de la forme. Son mérite consiste à s'y être attaqué et à être parvenu à certains résultats, malgré ses talents assez modestes. Ne pouvant, certes, mener à bonne fin le nouveau mode d'expression exigé par le sujet de certaines de ses œuvres de longue haleine, il parvint cependant à y inclure nombre de détails réussis. Ce qu'il dit est essentiellement nouveau, quoique d'une valeur douteuse et ses œuvres introduisent dans la poésie hongroise des motifs et des tournures totalement neufs. Certaines innovations stylistiques du Maniérisme ne sont pas étrangères à son art, telles certaines rimes et images de *Dialogus*; elles sont cependant loin de satisfaire l'auteur. En effet, ces solutions Maniéristes n'étaient conçues que dans le but de susciter une certaine effervescence intellectuelle chez le lecteur, en faveur d'une meilleure assimilation d'un contenu spirituel trop compliqué. Or ce n'est pas la pensée qui est visée par les poètes baroques, mais bien la faculté optique, formule suivie par Nyéki Vörös déjà depuis *Dialogus*, son premier ouvrage baroque:

Un dialogue fictif entre le corps et l'esprit du mort: voici l'un des motifs irréels que la littérature baroque emprunte à celle du Moyen-Age. Mais alors que la foi vivante de l'époque antérieure pouvait donner créance aux choses fantastiques, après l'âge des lumières de la Renaissance, le poète était contraint à se servir de la palette de la réalité s'il voulait avoir du succès. Le procédé de Nyéki Vörös, faisant du mort un type connu de tous, caractérisé par des motifs réels et uniformes — procédé indispensable par ailleurs à sa critique de la forme de vie Renaissance — correspondait parfaitement au réalisme exigé par le Baroque. Les descriptions naturalistes des tortures diaboliques et des horreurs de l'Enfer étaient guidées par les mêmes préoccupations. Au lecteur contemporain, Nyéki Vörös présentait ces peines comme réelles et subies par un homme réel, ce qui ne manqua pas d'évoquer l'image de l'Enfer comme une réalité pénible qui attend les pécheurs.

Cette représentation outrancière, visionnaire et réaliste en même temps, se trouve le mieux réalisée dans certaines parties du poème intitulé *Siralom az Halandóságrul* (Plainte d'être mortel). Ce poème n'est autre que la traduction du morceau latin commençant par les vers: «Horrenda Mors, tremenda Mors», mais dans une transcription tellement libre que l'exubérance baroque du style en revient exclusivement à Nyéki Vörös. La terminologie du poème et la suite d'images terrifiantes de la description du défunt révèlent toute la férocité des vues du Baroque sur la mort. L'une des images splendides représente le grouil-

lement des vers comme un cortège de courtisans et qui finissent par ronger le corps «délicatement engraisé», festin opposé avec art au repas de funérailles. Une suite d'images du même cru est suivie par une partie didactique qui n'ajoute rien à l'envol du poème et l'auteur termine avec une mise en garde au lecteur qui pourrait être atteint par une mort inattendue, «aujourd'hui même.»

Nyéki Vörös avait un talent bien plus sensible pour la description des horreurs et des tourments que pour la représentation du bonheur et de la splendeur. Evitant autant qu'il put cette dernière, dans *Tintinnabulum*, il fut cependant contraint d'y recourir, le Paradis étant bien l'une des quatre fins dernières. Cette plume habituée aux valeurs puissantes et aux couleurs sombres de la mort, du jugement et de l'enfer sera sans force lorsqu'il s'agira d'évoquer avec des alexandrins à quatre rimes les lumières triomphantes de ce monde de splendeurs: au lieu de donner la vision des plaines célestes, il s'essaye, en vain, à la rhétorique pour exprimer la félicité éternelle. Et combien il est caractéristique que le chapitre Paradis n'excelle que dans l'énumération des martyrs élus, avec la description de leurs supplices. Là, notre auteur retrouve sa verve et, avec une fécondité terminologique surprenante, il s'étend sur les genres de supplices à travers un grand nombre de strophes.

La nature du style poétique baroque de Nyéki Vörös, ainsi que son évolution, se révèlent peut-être le mieux dans son hymne baroque à la Vierge, traduction très fidèle de l'Hymne à la Vierge, attribuée à St. Casimir. Le poète hongrois suit l'original strophe par strophe, sans rien ajouter, ni enlever: cependant, dans la traduction, la grâce gothique des vers a été supplée par une expression plus concrète, plus terre-à-terre, qui tient tout du baroque.

Le style baroque de Nyéki Vörös est assez exclusif, les valeurs douces et fragiles de la tendresse sont étrangères à sa palette, qui n'est du reste pas large. Mais il sait aviver les couleurs de la souffrance et de l'horreur, il peint avec vigueur les mouvements forts et les éléments déchaînés; *Tintinnabulum* fait surtout preuve d'une grande richesse verbale et visionnaire; il y a dans ce poème certaines parties qui frayeront un chemin nouveau à l'évolution de la langue poétique hongroise. Complètement épanoui, ce style reviendra plus tard dans les monumentales descriptions de batailles du poète Zrínyi, ou dans sa vision mythologique, lorsqu'il évoque la charge des puissances démoniaques. Vitesses et chutes, hurlements et craquements, sauvages ouragans du Caucase et éclipse sanglante de la Lune: voici la terminologie poétique employée par Zrínyi pour représenter l'atmosphère de la lutte de Szigetvár, devenue un conflit monumental entre Continents.

L'ambiance et les couleurs des poèmes Mátyás Nyéki Vörös évoquent l'enchevêtrement infernal des fresques du «Jugement Dernier». Une menace obscure se dresse devant le lecteur: l'image de la mort arrivée inopinément, et un trou béant: l'enfer, avec le feu éternel, où «... beaucoup de paysans et de mendiants seront poussés...» Ses publications ne portent pas d'envois aux

seigneurs ni de dédicaces: ce n'est pas pour eux que ces poèmes furent conçus et ce n'est pas à eux que s'adressent les menaces qu'ils contiennent. Ils se verront gratifiés de visions diamétralement opposées à ces visions infernales, grâce à la plume d'un autre écrivain de talent, né à l'aurore du Baroque, le jésuite Mátyás Hajnal (1578—1644). Son *Az Jézus szívét szerető szíveknek ájtatosságára szives képekkel kiformáltatott és azokrul való elmélkedésekkel és imádságokkal megmagyaráztatott könyvecske* (Bréviaire formé par les images cordiales de coeurs adorant le coeur de Jésus et expliqué par des méditations et des prières) parut en 1629. C'était le premier livre édité par Ferenczffy.³⁵ L'éditeur et l'auteur — Ferenczffy et Hajnal — furent d'accord pour l'envoi du livre à Krisztina Nyáry, femme du palatin Miklós Eszterházy. L'ouvrage montre le chemin du paradis, «des moyens et les chemins pour devenir juste», en essayant de refléter toute la splendeur d'une scène céleste, des fresques «Jugement Dernier.» «Des Seigneurs bannerets seront placés dans le bonheur du Paradis»: voici ce que promettait Nyéki Vörös; maintenant Hajnal allait prendre à sa charge l'assomption de la première dame du pays. Des quatre fins dernières, Nyéki Vörös met l'accent sur les trois premières et Hajnal sur la quatrième; au lieu de l'infinité des peines infernales on ne trouve ici que l'éternité de la félicité céleste et déjà à partir de l'envoi: «tu seras englouti par la splendeur sans fond de la gloire, tout comme le poisson l'est par la mer; alors tu seras dans le Seigneur et le Seigneur sera en toi.»

Le livre de Hajnal ne pourrait être classé dans aucun des genres traditionnels de la littérature. Il constitue un exemple typique de cette fusion des genres dans le Baroque. L'opuscule porte en tête de chacun des dix-huit chapitres une planche tirée d'une série de gravures baroques intitulées *Cor Jesu amanti sacrum*, oeuvres de l'artiste néerlandais Wierix et très populaires dans toute l'Europe parmi les jésuites qui les avaient sous-titrées de courts poèmes en latin. Ces emblèmes religieux sont à l'origine du genre complexe cultivé par Hajnal, qui ne se contenta pas de la traduction en hongrois des petits poèmes, mais ajouta trois brèves méditations ainsi qu'une oraison à chaque gravure. Ces pièces ajoutées, qui forment la majeure partie de l'opuscule, constituent une innovation par rapport aux emblèmes de la Renaissance tardive. En effet, les emblèmes avaient servi à occuper l'esprit du lecteur en l'obligeant à une spéculation attentive; certains auteurs humanistes, manquant de confiance dans les lecteurs, y avaient ajouté de longs développements genre logico-didactique, comme l'avait fait Rimay pour *Virtus* et pour *Religio*, ou János Ádám pour *Amicitia*. Le procédé de Hajnal en diffère essentiellement. Lui aussi, il trouve insuffisantes l'image et sa courte légende poétique, mais au lieu d'employer des développements, il reste fidèle à l'esprit des illustrations et essaye d'entraîner le lecteur dans des visions mystiques.

L'auteur lui-même appelle son oeuvre «comédie spirituelle» ou «comédie divine», désignation judicieuse, bien qu'il ne s'agisse pas là d'une comédie

véritable conçue pour la scène, mais de la présentation d'un procès dramatique dont la conception — la « somme du jeu » — est mise en évidence par l'auteur, selon l'usage de l'époque, déjà dans la préface. Le coupable reçoit le Christ dans son cœur: voici le sujet de cette « sacra rappresentazione » mystique qui fait varier le même thème à travers dix-huit scènes. Le terme « scène » serait bien justifié pour désigner les parties successives de l'oeuvre, car les méditations et les oraisons recèlent des dialogues intérieurs; l'héroïne du livre — qui n'est autre que Krisztina Nyáry, à laquelle l'envoi est destiné — révèle devant son âme, à l'aide de méditations intitulées « à mon âme » le sens de l'image; en guise de réponse, son âme adresse une oraison fervente à son Seigneur, c'est-à-dire au Christ. Les dix premières scènes surtout sont très mouvementées: lieu d'élection de l'âme, le cœur chargé de péchés va être capté par ses ennemis: « le monde » (une dame élégante), le corps (une femme nue au regard concupiscent) et le diable, armés d'un énorme filet; l'Enfant Jésus part pour sauver le cœur menacé. Il frappe à la porte du cœur sans y être admis, il envoie alors des flèches contre la porte, tant et si bien qu'il finit par obtenir l'entrée; il y fait de la lumière et montre l'intérieur du cœur infesté de vermine (péchés). Il balaye la vermine, bénit l'intérieur du cœur à l'aide de l'eau vive de sa sainte hysope, puis il l'orne de fleurs (les vertus), y place les instruments de son supplice et finit par y élire domicile. A partir de là, le « jeu sacré » devient un peu moins mouvementé. Le Christ, qui règne désormais dans le cœur, y attise le feu de la méditation et de la prière, y enseigne, chante, joue de la harpe et finit par couronner le cœur devenu enfin digne de la félicité éternelle.

Cette oeuvre tellement anachronique à une époque ultérieure à la Renaissance revêt un caractère spécialement artistique, du fait que la comédie mystique de la conversion de l'âme pécheresse se trouve tout au long de l'oeuvre accompagnée d'une allégorie érotique: les noces mystiques de la fiancée avec son futur céleste. Jésus Christ frappant à la porte du cœur correspond au fiancé qui frappe à la porte de sa future, d'abord sans obtenir admission; quant à l'âme recevant le Christ dans son cœur, elle n'est autre que l'image de la jeune mariée, recevant le jeune époux dans son lit et dans ses bras. L'histoire mystique emprunte pour son développement des tournures propres à la poésie profane, l'Enfant Jésus envoyant des flèches dans le cœur est le travestissement « sacré » de l'archer Cupidon engendrant l'amour avec ses flèches; quant aux paroles de l'âme pécheresse puis convertie, elles rappellent sans cesse l'érotisme surchauffé du Cantique des Cantiques. Nous observons ici un phénomène d'amalgamation d'éléments pieux et profanes, comme sur les peintures de l'époque, les Madeleines d'un érotisme brûlant ou la sensualité provocante des Immaculées de Murillo.

L'enchevêtrement des motifs religieux et érotiques définira aussi la nature du style et demandera une délicatesse spéciale associée à une virtuosité

verbale éblouissante. Sans atteindre à une perfection continue, le livre de Mátyás Hajnal offre des passages qui remplissent bien les conditions requises. Par endroits, les fils de l'«action» tissent une polyphonie d'une harmonie pure, pareille aux voix concertantes des fugues.³⁶

C'est une prose tout autre que celle de Pázmány. Les longues périodes logiques qui tendent à avoir prise sur l'intelligence, sont remplacées ici par des allusions voilées, par des sous-entendus, par la constante vibration des questions, des interjections, des réponses. Il est impossible de suivre par la voie de la raison la succession d'idées de Hajnal: ses images, ses métaphores évoquent un irrationalisme mystique, on y sent le souffle médiéval de l'*amor sanctus*. Il fait état du style du Maniérisme, mais ses associations surprenantes, incitant au raisonnement, deviennent les moyens d'expression d'une sentimentalité dévote propre à endormir l'intelligence.³⁷

Hajnal a choisi très sciemment ce style. Dans son unique ouvrage controversé: *Ki-tett cégér* (L'enseigne apposée, Pozsony 1640) on ne trouve pas trace de cette intimité, de ce recueillement, de ce mysticisme illogique. En tant que polémiste, il suit les sentiers battus par Pázmány et Balásfi puisque ce ne sont pas les principes littéraires ni le penchant individuel qui leur prescrivent le choix d'un style ou d'un autre, mais la nature même de l'oeuvre. Hajnal représente le même type d'écrivain jésuite que ses contemporains, à la différence qu'il eut aussi à remplir la mission que lui avait confiée son ordre. Dans la plupart des cas, il n'eut pas d'adversaires à affronter, mais en qualité de chapelain et de confesseur du palatin Miklós Eszterházy, il eut à rendre plus intense la vie religieuse à la cour du chef du parti catholique. Il n'eut pas à combattre des arguments adverses, comme les controversistes, il n'eut pas à rédiger des prières selon le goût des protestants et destinées à les convertir au catholicisme. Sa tâche consistait à écrire des lectures religieuses à l'intention de Krisztina Nyáry qu'il avait déjà, en bonne et due forme, convertie et qui était devenue un véritable apôtre de la Contre-réforme. Lorsqu'il écrivit sa «comédie de l'âme», nul raisonnement pratique ne put l'empêcher de faire valoir la tendance irrationnelle et mystique du Baroque; d'ailleurs au contraire, cette dame, transformée en fanatique du catholicisme, demandait justement un ouvrage de ce genre. A vrai dire, ce n'est pas dans le livre de Hajnal qu'apparurent les premiers éléments mystiques du Baroque hongrois; on a pu les remarquer dans les traductions de Kempis par Pázmány et Vásárhelyi, mais Hajnal a fait un pas important en avant, il ne se contenta pas de ranimer la mystique du moyen-âge dans les traductions, mais il l'a intégrée dans la vision singulière du Baroque.

Son livre fait aussi organiquement partie de la littérature des «quatre fins dernières», et complète pour ainsi dire, l'image esquissée par les oeuvres de Mátyás Nyéki Vörös. Hajnal réagit lui aussi, aux besoins moraux de ses contemporains, et, en même temps, se livre à une propagande intentionnelle.

La différence s'explique par le public: le peuple avait droit à la peur de l'enfer et à l'ascétisme religieux, le grand seigneur à l'espoir de la félicité céleste et à l'hédonisme religieux. C'est pourquoi la littérature baroque, dès ses débuts, disposait de deux variantes de style.

Le deuxième groupe d'auteurs du début du Baroque hongrois qui pratiquait les belles-lettres aussi, servait les mêmes intérêts de la classe féodale que Pázmány et ses confrères. Ils font, eux aussi, la propagande de la Contre-Réforme, et s'efforcent de donner une image nouvelle du monde, celle du Baroque. Mais, tandis que Pázmány et les hommes autour de lui, luttent en premier lieu contre la Réforme et contre les sciences humanistes, Nyéki Vörös et Hajnal veulent remplacer les conceptions et les idéaux de la Renaissance par quelque chose de différent. Les problèmes contenus dans leurs oeuvres sont donc plus riches et plus complexes au point de vue littéraire; en dépit des thèmes religieux, on y trouve davantage d'éléments profanes, et ils représentent aussi d'une manière plus poussée le nouveau style, quoique ils soient loin d'atteindre à la grandeur de Pázmány, unique en son genre.

A la suite de l'activité de Pázmány, de Balásfi, de Lépes, de Nyéki Vörös, de Hajnal et d'autres, la littérature de la Contre-Réforme — prenant de plus en plus d'extension — revêt nettement un caractère baroque. Dans le premier tiers du XVII^e siècle, on peut donc à juste titre parler d'une tendance littéraire baroque devant l'apparition du Baroque dans les beaux-arts. Le Baroque cependant, n'est pas encore un phénomène dominant, puisque la civilisation de l'époque s'inspire encore dans son ensemble de la Renaissance, et qu'alors le Baroque ne s'affirme que dans le domaine religieux, catholique de la littérature, dans un domaine bien définissable, et qu'on n'en trouve pas la trace dans la littérature profane ! Pour cette raison, l'apparition de Pázmány et de ses compagnons ne marque point le début d'une nouvelle époque de la littérature et de la civilisation; il ne s'agit, en effet, que de l'entrée en scène d'une nouvelle tendance littéraire promise à un brillant avenir.

4.

Dans les considérations qui précèdent, nous nous proposons d'apporter des éclaircissements concernant la formation de la tendance littéraire baroque. La question principale qui nous occupera dans la suite, est de savoir quand cette tendance deviendra un style dominant, à partir de quand on pourra parler, dans la littérature, dans les arts et en général dans la civilisation hongroise, de l'époque baroque, consécutive à l'époque de la Renaissance. Les périodes de style ne se succèdent pas d'un seul coup; le nouveau style se manifeste d'abord comme le style d'une nouvelle tendance, dans les limites de la période antérieure et, de même, l'ancien style peut survivre, d'une manière restreinte, jusque dans une nouvelle époque. C'est ainsi qu'en Transylvanie,

la Renaissance a subsisté jusqu'à la fin du XVII^e siècle, en se prolongeant profondément dans l'époque baroque. On peut quand même définir le moment que l'on est en droit de considérer comme la délimitation, le tournant des deux époques. La définition de ce moment est une tâche ardue, mais on peut cependant procéder d'une façon sûre, en examinant les bases sociales du Baroque hongrois et en s'efforçant de préciser la date à partir de laquelle la grande majorité de l'aristocratie a adopté le style nouveau et l'a fait sien.

Le Baroque s'est propagé dans les milieux profanes à la suite de la conversion au catholicisme des grands seigneurs, et il s'est trouvé dépendant jusqu'à un certain degré, de la réception des idées de la Contre-Réforme, étant donné que les écrivains propagateurs de celle-ci étaient aussi les premiers représentants de la nouvelle culture et du nouveau style. Les rapports ne sont pourtant point si simples, car bien qu'au début, le Baroque n'ait apparu qu'avec le courant de la Contre-Réforme — et encore pas immédiatement — il a, par la suite, largement dépassé les cadres de ce mouvement. La Contre-Réforme a relayé non pas la Renaissance, mais la Réforme; or, le Baroque est un phénomène plus étendu, plus général que la Contre-Réforme, sa parente, tout comme la Renaissance fut celle de la Réforme. Donc, les intérêts politiques immédiats qui ont provoqué l'adoption de la Contre-Réforme, n'expliquent pas, à eux seuls, l'avènement de la culture baroque. La grande transformation était commandée par les changements profonds qui se sont produits dans les conditions économiques et sociales déterminant le train de vie, les vues, les exigences et les goûts de la classe dominante.

La nouvelle aristocratie qui — au siècle de la Renaissance et de la Réforme — était constituée des grands seigneurs parvenus pourchassant avec un égoïsme effréné fortune, rang et pouvoir, n'eut au début du XVII^e siècle d'autre but que de défendre et de s'assurer ses positions économiques et sociales acquises; au lieu d'une situation anarchique laissant trop de possibilités aux initiatives individuelles, elle désirait l'ordre et la consolidation. Cette tendance fut, apparemment, couronnée de succès par le traité de paix de Vienne et par les lois de 1608: à partir de ce temps, le type d'homme qui conquiert sa fortune au milieu de luttes et d'incertitudes, est supplanté par celui du grand seigneur s'enrichissant dans la paix et profitant de ses biens dans la sécurité. La grande prospérité des exploitations agricoles, productrices de marchandises, la consolidation du système du deuxième servage, la longue paix d'un demi-siècle avec les Turcs, la jouissance, de la part des Ordres, des libertés publiques, ont nécessairement amené la grande transformation du caractère de la classe seigneuriale et ont éveillé sa curiosité à l'égard d'une culture correspondant davantage à la situation changée. Quoique la culture de la Renaissance tardive battait encore son plein dans les cours seigneuriales du début du XVII^e siècle, se traduisant, par exemple chez les Thurzó, par un faste exceptionnel, le

cadre de la Renaissance devenait de plus en plus insuffisant à satisfaire aux exigences de la classe transformée. L'année 1608 est donc la date la plus importante du développement du Baroque hongrois; à partir de ce moment, le Baroque est *en principe* le style adéquat de la couche seigneuriale dirigeante, c'est-à-dire de la classe dominante. Mais, le passage de la forme de vie et du style Renaissance à ceux du Baroque ne s'est produit *en réalité* qu'au bout de plusieurs dizaines d'années. La mise en marche et l'accélération de ce processus étaient dues, dans une très large mesure, à la Contre-Réforme qui a été l'initiateur de ce changement et qui a fait prendre conscience de la nécessité et de l'opportunité du changement culturel et idéologique, allant de pair avec la nouvelle étape de l'évolution.

Cet état de choses est on ne peut mieux éclairé par la personnalité et la carrière de Miklós Eszterházy (1583—1645), premier représentant laïque du Baroque hongrois en voie de formation.³⁸ Aux limites de la Renaissance et du Baroque, c'est lui le dernier parvenu parmi les grands seigneurs hongrois, c'est lui le dernier qui ait parcouru la carrière de grand seigneur du type Renaissance. Il y avait encore en lui quelque chose des ambitions personnelles illimitées de la Renaissance. D'origine protestante, devenu catholique probablement chez les jésuites de Sellye, ce petit noble, neveu et familier d'Illésházy, puis serviteur noble de Gáspár Mágocsy, et après sa mort l'héritier de son lit ainsi que de l'immense fortune des Mágocsy—Dersffy, était parvenu au rang des magnats dès les environs de 1610. Sa prodigieuse ascension était donc déjà commencée après 1608, au moment de la consolidation des Ordres. C'est peut-être sa qualité de «homo novus» qui l'avait rendu plus apte que ses contemporains à reconnaître les nouveaux intérêts de la classe seigneuriale. A la suite des grands seigneurs, premiers protecteurs de la Contre-Réforme, tels que György Homonnay, János Draskovich, Zsigmond Forgách, c'est lui qui poursuivit conséquemment la politique des Ordres, établie par Illésházy et Thurzó. Il est significatif qu'il ait commencé sa carrière au service d'Illésházy et que sa seconde femme, Krisztina Nyáry, ait été la bru de György Thurzó et la veuve de Imre Thurzó — chef du parti seigneurial protestant — qui, en 1619, s'était joint à Bethlen.

Le but principal de sa politique consistait à défendre et à renforcer la liberté des Ordres, appelée «liberté hongroise», à affermir les pouvoirs féodaux. C'est pourquoi il pouvait considérer István Illésházy, le protestant obstiné, comme son précurseur et son modèle; considérer aussi comme juste, malgré son caractère protestant, la révolte de Bocskay qui avait fait échouer la politique absolutiste du gouvernement de Rodolphe; pour cette raison encore c'est précisément lui qui est devenu — selon la juste définition d'Arnold Ipolyi — «le premier (entendez: le plus grand) apôtre, parmi les laïques, de la Contre-Réforme et du rétablissement de l'Église catholique.»³⁹ Personne n'a vu aussi clairement qu'Eszterházy que tandis qu'au début du siècle les

intérêts de la classe des grands seigneurs et des gros propriétaires rendaient nécessaire l'opposition et même la lutte armée contre les Habsbourgs, la situation ayant changé, les mêmes intérêts de classe exigèrent, après 1608, une alliance étroite avec le roi et l'appui de la Contre-Réforme.

Ce sont, en premier lieu, ces conceptions et non point les différends religieux qui ont fait d'Eszterházy un adversaire acharné de Gábor Bethlen, prince de Transylvanie. A ce propos, sa lettre — où il met en garde le comitat de Nyitra contre une participation à l'assemblée nationale convoquée par Bethlen — est très caractéristique: «Où a-t-il pris et qui est-ce qui a conféré l'autorité au prince de Transylvanie et qu'a-t-il à faire avec nous pour s'arroger le droit de nous convoquer en assemblée et pour nous donner des ordres d'une manière *absolue* dans notre propre pays?»⁴⁰ Dans les efforts de Bethlen, il voyait se ranimer le fantôme redouté du pouvoir absolu menaçant la domination des Ordres; du point de vue de la classe seigneuriale et des libertés des Ordres, il jugeait ces efforts aussi dangereux que la politique centralisatrice des Habsbourgs au début du siècle. Eszterházy et Bethlen sont donc, chacun à sa façon, les continuateurs de la guerre d'indépendance de Bocskay à laquelle avaient participé, pendant un certain temps, les classes les plus différentes, pour lutter contre la domination militaire des Habsbourgs, qui menaçait de ruiner chacune d'elles. Mais tandis que Bethlen est le successeur d'un Bocskay qui s'est appuyé sur les heiduques et dans lequel on pouvait déjà déceler en germe la tendance vers le pouvoir absolu; Esterházy, lui, marche sur les pas de cet Illésházy, chef du parti de la paix au cours de la guerre d'indépendance, qui a exploité la lutte du peuple hongrois, en faveur de l'aristocratie terrienne.

La majorité des grands seigneurs hongrois — même ceux qui furent d'abord partisans de Bethlen — ne tardèrent pas à se rendre compte que leurs intérêts de classe les rangeaient du côté du roi étranger, en face du prince hongrois, qui commandait «en monarque absolu» et que la politique représentée par Eszterházy leur convenait le mieux. Cela explique pourquoi Eszterházy devint le chef du parti catholique. Ce sont ces sentiments qui se manifestèrent à la Diète de 1625, où malgré ses origines humbles il fut élu palatin, grâce à la confiance des Ordres. L'importance de cette élection n'a son pareil que dans la montée de Pázmány jusqu'à l'archiépiscopat: celle-ci a marqué la victoire de la nouvelle tendance sur le terrain religieux, celle-là, dans la politique. Détenteurs des deux dignités les plus élevées, Pázmány et Eszterházy représentaient l'un et l'autre la politique des Ordres et collaborèrent étroitement à sa réussite. Des deux c'est certainement Pázmány qui eut les vues politiques les plus larges, l'horizon le plus étendu, donc celui qui fut le plus souple; Eszterházy, par contre, fut le représentant plus ouvert et plus conséquent des intérêts de la classe seigneuriale. C'est qu'il n'était pas lié par des

intérêts ecclésiastiques spécifiques, comme Pázmány, qui ne pouvait pas se charger ouvertement de l'héritage d'Illésházy, celui-ci ayant banni les jésuites et avec eux Pázmány lui-même. Derrière les fréquents différends personnels de ces deux politiciens ambitieux et jaloux de leur rang se dissimulent, presque toujours, les conflits d'intérêts secondaires et passagers entre le haut clergé et les grands seigneurs. Ces antagonismes ne modifièrent cependant en rien la communauté fondamentale de leurs buts: la politique des Ordres, la Contre-Réforme et la culture baroque étant les caractéristiques principales de leur carrière et de leurs efforts. Le contemporain profane du premier prélat et auteur ecclésiastique du baroque, peut être désigné à juste titre — selon la définition de Gábor Tolnai — comme le premier grand seigneur baroque.⁴¹

En ce qui concerne les apperences, l'entourage de Miklós Eszterházy diffère à peine du monde des aristocrates vivant selon les coutumes de la fin de la Renaissance, Il n'édifie pas encore, au centre de ses domaines familiaux, un confortable palais baroque, mais il fait reconstruire, dans le style traditionnel, son ancien château Fraknó (Forchenstein). Cependant, l'opuscule baroque de Mátyás Hajnal, écrit chez Eszterházy et destiné à son épouse, apporte la preuve convaincante que la culture chère à Eszterházy, l'ambiance de sa cour sont radicalement différentes de celles de ses contemporains. Cette différence se manifeste souvent aussi dans la réaction contre le luxe des cours de la Renaissance tardive: un exemple frappant est fourni par les deux mariages de Krisztina Nyáry. Tandis qu'elle avait épousé son premier mari, Imre Thurzó, au milieu de festivités nuptiales fabuleuses se prolongeant durant des mois, elle célébra ses noces avec Miklós Eszterházy, en 1624, dans la petite église de Szucsány (Sučany), village du comitat de Turóc, sans aucun luxe ni pompe. Mais le mariage fut béni par un personnage ecclésiastique qui n'était autre que Pázmány lui-même; la présence du grand chef de la Contre-Réforme suppléa au manque de faste.⁴²

Le caractère baroque de la cour d'Eszterházy fut assuré tout d'abord par ses rapports étroits avec les jésuites. Déjà après son premier mariage, il invita à sa cour Mátyás Hajnal pour qu'il aide à convertir sa femme et sa maisonnée au catholicisme; plus tard, c'est encore Hajnal qui fit de sa seconde femme, Krisztina Nyáry, une catholique fervente. Ses fils furent également éduqués par les jésuites, István par István Keresztes qui faisait des vers et du théâtre scolaire, et László par István Kolozsváry, ancien précepteur du neveu de Pázmány. Aux fêtes de la famille, György Forró était toujours présent. Beaucoup de rapports, ainsi que les mémoires du palatin furent traduits en latin par György Dobronoki. Eszterházy fut aussi le plus grand mécène laïque des jésuites; de 1630 à 1637, il fit construire à Nagyszombat l'église de l'université jésuite, qui constitue le premier grand monument architectural du Baroque en Hongrie. Mais il s'occupa aussi des franciscains: il leur établit un cloître à Kismarton (Eisenstadt).

Au point de vue de l'évolution de la littérature baroque, son geste le plus important fut l'aide accordée aux éditeurs des ouvrages littéraires catholiques-baroques; dans cette activité, il fut généreusement secondé par sa femme extrêmement bigote. Déjà en 1616, Tamás Balásfi dédia son ouvrage intitulé *Csepregi iskola* (École de Csepreg) à Eszterházy; cet exemple fut suivi par d'autres auteurs, dont l'écrivain de marque György Káldy, qui dédia le premier volume de ses recueils de sermons à Pázmány et le second à Eszterházy (Pozsony 1631). Parmi les livres dédiés à ce dernier, nous trouvons la première traduction hongroise de Bellarmin, sortie de la plume de Gáspár Tasi, conseiller de la chambre de Szepes (Bártfa 1639), ainsi que l'ouvrage *Eques Christianus* (Vienne 1637), du jésuite Guillaume Lamormani, confesseur de Ferdinand II. Tandis que le palatin encourageait la littérature théologique, de propagande et de controverse religieuse, sa femme s'efforçait de donner un essor à la littérature religieuse de dévotion et de recueillement. Gáspár Tasi dont nous venons de citer le nom, fut le premier à lui dédier son oeuvre *Lelki Kalendárium* (Almanach de l'âme, Vienne 1627), puis ce fut Mátyás Hajnal, précédant une biographie de Marie par Kopcsányi (Vienne 1631); c'est encore elle qui a encouragé la publication en langue hongroise de *Officium Beatae Mariae Virginis* (Pozsony 1643), l'un des ouvrages les plus populaires et maintes fois réédités de la littérature baroque de dévotion.

Cette énumération qui est loin d'être complète, explique pourquoi Eszterházy fut considéré comme la personnification du nouvel idéal baroque; Lamormani lui dédia son *Eques Christianus* parce qu'il trouvait en Eszterházy la plus digne incarnation du preux chrétien. Il est vraiment le premier grand-seigneur chez qui l'esprit missionnaire des jésuites devient le trait principal d'un homme du monde, lequel a aussi acquis les connaissances et la culture nécessaires à cet effet. Le grand seigneur cultivé n'était point chose rare en Hongrie, les prédécesseurs d'Eszterházy étaient depuis longtemps familiers avec la culture mondaine de la Renaissance et de l'Humanisme. Désireux de se munir des armes spirituelles de la Contre-Réforme, il a chargé Mátyás Hajnal de lui enseigner la philosophie et surtout la théologie, mais il aimait aussi entendre les sermons de Pázmány — Balásfi nous l'apprend —, et Káldy lui dédie un de ses volumes de sermons, car il sait que le palatin «lira, patronnera et protégera» son oeuvre. Son programme de la journée comportait aussi deux heures de lecture faite par ses valets, si bien que, petit à petit il devint un théologien instruit, voire un bon polémiste.

Il propagea par tous les moyens la religion catholique. Il chassa de ses domaines nouvellement acquis les prédicateurs protestants et contraignit ses serfs à abjurer leur foi. Pour les jeunes nobles qui servaient dans sa cour, il organisait de véritables cours de théologie et de philosophie, avec disputations publiques. Ce qui plus est, il prit lui-même la plume pour écrire un volumineux ouvrage polémique, dans le but de gagner à la

cause de l'Eglise catholique Ferenc Nádasdy, le dernier grand-seigneur protestant de Transdanubie. Sa lettre de dissertation, écrite en 1642 à Nádasdy, témoigne de l'étendue de ses connaissances théologiques; la Bible, les écrits des docteurs de l'Eglise, ceux de Luther, de Bellarmin lui sont familiers. Son style avec ses longues périodes logiques, est plutôt terne, mais la construction est solide, et lorsqu'il passe à l'attaque ou se met à ironiser, ce sont souvent de véritables phrases baroques, riches et colorées, qui jaillissent de sa plume.⁴³

L'autre aspect de son activité littéraire se révèle dans ses écrits politiques: mémoires, lettres politiques destinées à la publication effectivement imprimées, où il expose ses conceptions en faveur des Ordres, en des propositions adressées au roi ou des disputes avec le prince de Transylvanie.⁴⁴ Il cite amplement des exemples historiques, comme il est d'usage à l'époque dans la littérature politique et de théorie constitutionnelle; l'histoire n'est pour lui qu'un utile recueil d'exemples, une science auxiliaire au service de l'éloquence, de la théorie politique, de la polémique et des méditations morales: c'est le Baroque qui a réduit l'histoire à ce rôle modeste. L'écrivain baroque ne considère pas, comme les humanistes, la culture et les connaissances comme des valeurs absolues, valables en elles-mêmes; il les apprécie exclusivement selon leur utilité et leur intérêt pratique. Tel était Eszterházy, le premier grand-seigneur baroque qui — sans devenir un auteur considérable — représente quand même le type de l'écrivain aristocrate-baroque.

Miklós Eszterházy donnait pour ainsi dire l'exemple de la nouvelle forme de vie hongroise baroque à ses contemporains plus jeunes: parmi ceux-ci beaucoup l'imitèrent, apprenant de lui bien des choses, mais indépendamment de son activité c'est l'évolution qui conduisit les familles aristocrates à la culture baroque. La période de la grande transformation rapide semble pouvoir se situer dans les années 1630; à cette époque, la plupart des familles aristocrates sont déjà catholiques et font élever leurs enfants, tout comme Eszterházy, par des précepteurs jésuites, pour les envoyer ensuite dans des écoles jésuites. Presque tous les jeunes gens de la haute noblesse fréquentaient les collèges et les universités de Nagyszombat, de Graz, d'Olomouc, de Vienne, dirigés par les jésuites; ils participaient aux représentations des théâtres scolaires baroques et faisaient partie de la congrégation de Marie. L'Eglise et les jésuites réussirent à s'attacher les familles seigneuriales, puisque de nombreux membres de celles-ci se firent prêtres, moines et religieuses. Parmi les petits-enfants de Miklós Eszterházy, nous trouvons plusieurs hauts dignitaires ecclésiastiques et des religieuses, parmi les jésuites: Miklós Wesselényi, frère cadet du futur palatin, Pál Balassa, frère du poète, le comte Bálint Balassa, (de la parenté du grand poète de la Renaissance, le baron Bálint Balassi), pour ne citer que ces quelques exemples. Dans les années 1640, on est en présence d'une classe dominante notablement transformée dans sa culture, son mode de vie,

son goût. C'est pourquoi il est permis de situer le commencement de l'ère baroque autour de l'année 1640.⁴⁵

En même temps, l'art baroque prenait un essor de plus en plus grand, dû presque exclusivement au mécénat des magnats.⁴⁶ Il n'y eut, à vrai dire, que peu d'édifices nouvellement construits comme l'église jésuite bâtie sur l'ordre de Miklós Eszterházy à Nagyszombat, mais on commençait de restaurer les châteaux Renaissance déjà existants, en les ornant de fresques, de stucages baroques, ainsi que les églises en y installant des autels nouveaux. Ainsi par exemple, Ferenc Nádasdy fit ériger des autels pré-baroques dans la chapelle de son château à Sopronkeresztur (Deutschkreuz) (1634) et dans l'église de Léka (Lochenhaus) appartenant à l'ordre des augustins (1656); il fit orner de stucages luxueux la salle d'armes de son château de Sárvár et, au début des années 1650, la même salle fut décorée sur ses ordres de fresques monumentales, les seules qui aient subsisté parmi les oeuvres du commencement du Baroque. Il s'agit d'une longue série de fresques représentant les exploits guerriers de son grand-père du même nom, le «bey noir» légendaire, ainsi que les batailles, les événements de la guerre de la fin du XVI^e siècle contre les Turcs. Ádám Batthyány, en 1641, fait rebâtir par l'Italien Filibera la chapelle de son château de Rohonc (Rechnitz), et fait peindre, encore avant 1650 les fresques mythologiques, encadrées de stucages, de son château de Borostyánkő (Bernstein); enfin, en 1648, il fait ériger à Némétújvár (Güssing) un nouvel autel baroque dans l'église des franciscains qu'il avait fait rapatrier et que par la suite il continua à patronner. C'est au milieu du siècle que s'exécutent les stucages du palais Pálffy à Pozsony et de la chapelle du château des Pálffy à Bajmóc (Bojnice), ainsi que le revêtement de stuc, surchargé et somptueux, de la «sala terrena» du château de Vöröskő (Červený Kameň), ce travail étant le plus considérable en Hongrie parmi les créations stuquées du pré-baroque. La reconstruction du château royal de Pozsony se poursuivit, dans les années 1640, sous la direction de Pál Pálffy, qui fut aussi palatin à un moment donné. La grande fresque baroque du château — détruite en 1811 — date de cette époque; elle glorifiait, dans un cadre allégorique, les hauts faits et les vertus des souverains. Le goût du style baroque s'était à tel point répandu parmi les aristocrates que le grand seigneur István Thököly, resté protestant par exception, fit élever, en 1657, un autel de style baroque dans la chapelle de son château de Késmárk (Kežmarok).

Ces monuments artistiques du début du Baroque qui, sans exception sont l'oeuvre de maîtres étrangers, appartiennent pourtant étroitement à l'évolution nationale, car ils s'adaptent aux traditions locales et reflètent le goût des clients, c'est-à-dire des membres de la haute noblesse. En général, ces oeuvres font preuve d'une certaine modestie, on pourrait dire d'un certain laconisme: le stuc tient la place des statues monumentales, au lieu des fresques de grandes dimensions, on se trouve en présence de tableaux relativement

petits et la représentation emblématique l'emporte souvent encore. Cependant, dans la seconde moitié du siècle, on voit paraître — quoique peu nombreuses, en raison des guerres permanentes — des créations baroques plus mûres: avant tout les nouveaux édifices baroques, telle la nouvelle église des servites à Loretom (Loretto) dans le comitat de Sopron (1686—1699), construite grâce aux libéralités de la famille Nádasdy; l'église franciscaine de Boldogasszony (Frauenkirchen), bâtie, vers la fin du siècle, aux frais de Pál Eszterházy, ainsi que le premier monument laïque de grande envergure du Baroque hongrois: le château Eszterházy à Kismarton (1663—1672). A Nagyszombat, le plafond monumental de la nef centrale de l'église universitaire — exécuté également vers la fin du siècle — témoigne aussi de l'essor de l'art baroque se développant de plus en plus, grâce à la générosité des aristocrates.

C'est dans les rangs des grands seigneurs catholiques éduqués dans les milieux jésuites, attachés par maints liens à l'Eglise et animateurs de l'art baroque qu'il nous faut chercher ceux qui, à l'instar de Miklós Eszterházy, deviennent les nouveaux mécènes et aussi, à partir des années 1640, les auteurs les plus importants de la littérature catholique baroque. On rencontre souvent les noms des grands seigneurs protecteurs des arts dans les dédicaces des oeuvres littéraires ecclésiastiques baroques. Le jésuite Mátyás Sámbar (1617—1685) dédia à Ferenc Nádasdy son ouvrage intitulé *Három idvösséges kérdés* (Trois questions salutaires, Nagyszombat 1661) et János Stankovics, jésuite lui aussi, son livre: *Rövid . . . bizonyítása a Lutherista és Calvinista Purgatoriumnak* (Brève démonstration du purgatoire luthérien et calviniste, Loretom 1670), Le nom d'Ádám Batthyány figure sur la page de garde de la troisième édition du *Tanácskozás* (Délibération, Pozsony 1640) du vieux Mihály Veresmarti, ainsi que sur celle du livre intitulé *Keresztyény Seneca* (Sénèque chrétien, Vienne 1654) écrit par le franciscain Sámuel Kéri, chapelain des Batthyány. La cause de la littérature dévote restera, après Krisztina Nyáry, l'apanage des dames; Mária Szécsi fera paraître de nouveau la traduction de Kempis et le livre de prières de Pázmány, ce dernier dans une présentation luxueuse, illustrée de nombreuses gravures (Vienne 1665). Plus d'un des grands seigneurs avaient suivant l'exemple de Miklós Eszterházy, pratiqué personnellement la littérature religieuse-théologique. A part son fils, Pál Eszterházy, auteur et traducteur de plusieurs livres sur la Vierge Marie, nous pourrions citer Zsigmond Megyery — vieil ami de Zrinyi — qui dans son *Lelki okuláré* (Besicles pour l'âme, Vienne 1658) médite sur le sens du Pater, tandis que dans un autre ouvrage intitulé: *Libanuson termő cédrusfának veleje* (Essence du cèdre du Liban, Nagyszombat 1671), il transcrit en vers hongrois les sentences latines du frère mineur Jacobus Cornerus.

En soutenant et en pratiquant effectivement la littérature catholique religieuse, les seigneurs déploieront aussi, à partir des années quaranté, une activité poétique multiple, formant ainsi un véritable groupe poétique baro-

que.⁴⁷ Cette école poétique ne se compose pas exclusivement de grands seigneurs, mais comprend aussi des personnalités d'origine plus modeste qui, vivant au milieu des aristocrates et des prélats, s'étaient assimilés au goût de leur entourage et servaient les mêmes buts dans leurs oeuvres. Aux côtés de László Liszti (1628—1663), du comte Bálint Balassa (†1684), de Pál Eszterházy (1635—1713), et plus tard, d'István Koháry (1649—1731), tous membres de la haute noblesse, nous trouvons le riche Péter Beniczky (1603—1664), capitaine de cour chez l'archevêque d'Esztergom et dont les vers furent publiés précisément par le prévôt du chapitre d'Esztergom (Nagyszombat 1664). Il y faut ajouter le nom d'István Gyöngyösi (1629—1704) qui passa sa vie au service des aristocrates, surtout à celui de Ferenc Wesselényi et de Mária Szécsi. Gyöngyösi écrivit ses oeuvres pour les grands seigneurs auxquels il les dédia; il jouissait de la faveur de Pál Eszterházy et d'István Koháry. Ces écrivains sont tous catholiques (Gyöngyösi s'était aussi converti); la plupart de leurs poésies ont un caractère religieux et puisent leur inspiration dans l'esprit de la Contre-Réforme. En ce qui concerne ses tendances et son style, la poésie des grands seigneurs forme bloc avec la littérature religieuse catholique, et se rattache étroitement à l'activité littéraire des jésuites. C'est dans cette littérature catholique-jésuite-aristocratiques qu'il faut voir la tendance principale du Baroque hongrois au XVII^e siècle.

La présentation et l'apparition de ce groupe de poètes dépasseraient le cadre d'une étude traitant du développement de la littérature baroque. Nous devons nous borner à remarquer en général, qu'il ne s'agit point d'une poésie entièrement nouvelle, inspirée seulement par les influences extérieures, mais du prolongement, en style baroque, de la poésie seigneuriale qui avait fleuri dès l'époque de Balassi. La tradition de Bálint Balassi survit en premier lieu chez Liszti, Beniczky et Balassa, tant par la forme que par certains sujets. Mais l'héritage de la traditionnelle culture hongroise ne manque pas non plus dans la culture baroque de Pál Eszterházy dont témoigne la liste des morceaux de musique exécutés par lui au virginal. On y trouve des mélodies hongroises de l'époque de la Renaissance, parmi lesquelles bon nombre de chansons de Balassi. En ce qui concerne la poésie et, en général, le genre cultivé par Gyöngyösi, les recherches ont depuis longtemps établi leurs rapports étroits avec la tradition du pays où ces oeuvres se sont développées d'une manière autochtone. Mais l'activité des premiers littérateurs baroques, catholiques et religieux, qu'ils s'agisse d'un Pázmány ou d'un Mátyás Nyéki Vörös, apporte aussi la preuve que le Baroque s'était basé sur la tradition et qu'il s'est développé d'une façon organique à partir de la littérature humaniste de la Renaissance. Bien entendu, l'inspiration des exemples étrangers antérieurs, se faisant valoir surtout à travers la société internationale des jésuites, fut un facteur indispensable pour que la Renaissance passe au Baroque. Mais cette inspiration n'est ni plus ni moins que l'influence qu'exerce habituellement la littérature

d'un pays plus avancé au temps de la formation d'un style littéraire nouveau. L'influence de la littérature baroque étrangère ne prévalut que dans la mesure où elle correspondait aux exigences du pays, en premier lieu aux prétentions de l'aristocratie formant la base sociale du Baroque. Il faut donc une fois pour toutes écarter les opinions selon lesquelles la littérature baroque doit être considérée comme un article d'importation, fonction d'une tendance étrangère ou de l'expansion des Habsbourgs. Plus tard, au XVIII^e siècle, ces influences s'accroîtront, mais cela ne change en rien au fait qu'à ses débuts et presque pendant tout le XVII^e siècle, la littérature baroque est liée étroitement à l'évolution de la société hongroise.

En faisant la mise au point de la tendance principale catholico-aristocratique du Baroque hongrois au XVII^e siècle, la question qui se pose n'est pas de savoir si cette tendance est au service des intérêts hongrois ou étrangers, si elle s'adapte aux traditions ou si elle s'en détache; le problème à résoudre est de savoir si la classe des gros propriétaires et des grands seigneurs ayant restauré le pouvoir des Ordres et suivi une politique féodale, inaugurerait des tendances progressistes et s'il était possible de marcher dans un sens positif sur la route marquée par Pázmány et Eszterházy. On ne peut pas répondre catégoriquement à la question. La tendance progressiste de l'époque est sans aucun doute la politique d'indépendance représentée par Bocskay (sans ses partisans appartenant à la haute noblesse!), puis par Bethlen; cette politique s'est appuyée sur une plus large base sociale et a évolué vers l'absolutisme. Or, la réussite de cette politique, à savoir la rupture avec les Habsbourgs et l'unification du pays dans le cadre d'une principauté hongroise centralisée, n'avait pu être réalisée dans la première moitié du XVII^e siècle. Les circonstances historiques, par exemple la question turque, ainsi que les intérêts de classe des grands seigneurs terriens de la Hongrie royale avaient fait échouer ces tentatives qui n'étaient vraiment appuyées qu'en Transylvanie, comme on l'a vu dans le cas de Bethlen. L'aristocratie hongroise était encore assez puissante pour faire aboutir sa propre politique, soit avec l'aide des Habsbourgs, soit par l'intermédiaire des forces opposées aux Habsbourgs, en face des aspirations absolutistes venant de Vienne ou de Transylvanie. La politique féodale, établie par Illésházy et Thurzó et développée par Pázmány et surtout par Eszterházy, était donc assise sur des réalités historiques et, pendant quelques dizaines d'années, avait assuré une certaine stabilité et un certain équilibre. Reposant sur un compromis, cet équilibre signifiait le renoncement tant à l'indépendance qu'au progrès absolutiste; il présentait toutefois, provisoirement il est vrai, de multiples avantages. A l'époque où les pouvoirs des Habsbourgs, des Ordres et du prince de Transylvanie se contrebalançaient, les forces productrices du pays pouvaient se développer dans une large mesure, dans la Hongrie royale sur les grandes propriétés, en affaiblissant les bourgeois, dans les parties orientales du pays et en Transylvanie, aussi bien dans les

domaines des nobles, que dans les villes et dans les bourgades. Le sens de l'évolution — indépendamment du profit que pouvait en tirer une certaine classe sociale (grands seigneurs, petite noblesse, bourgeoisie des villes ou bourgeois-paysans des bourgades) — était centré sur l'accroissement de la production marchande et eût pu mener vers l'établissement des bases d'une évolution capitaliste ultérieure. D'une manière transitoire, dans la première moitié du XVII^e siècle, la politique féodale des grands seigneurs ne peut être considérée comme réactionnaire, bien qu'elle ne soit pas aussi progressiste; elle était une nécessité historique, semblable, en quelque sorte, au compromis de 1867. Cette politique renfermait encore d'autres éléments positifs; elle n'a jamais cessé de prôner la nécessité d'expulser les Turcs; cela faisait partie, bien entendu, du programme tant de Pázmány que d'Eszterházy, et fortifia leur loyauté envers la maison des Habsbourgs.

Les grands seigneurs se trouvèrent devant l'obligation de choisir, lorsque l'heureuse situation d'équilibre, significative de la première moitié du siècle, se disloqua.⁴⁸ Cela arriva dans les années quarante — cinquante, précisément dans la période où le Baroque était devenu réellement leur culture de classe. Epuisé matériellement au cours de la guerre de trente ans, et relégué un peu au second plan de l'Europe Occidentale après la fin des hostilités, l'empire des Habsbourgs fit des efforts de plus en plus systématiques pour s'accaparer le profit de la production des marchandises en Hongrie, et de s'y attribuer l'hégémonie. Sous des prétextes les plus variés, les Habsbourgs firent venir des troupes allemandes en Hongrie, et, au début des années 50, ils essayèrent d'ajourner l'élection du palatin, puis, à la Diète de 1655, ils exercèrent une pression sur les députés pour les contraindre à renoncer au droit de la libre élection du roi, quoique ce droit représentât, selon Eszterházy, la garantie suprême de la «liberté hongroise». Ils donnèrent en outre de nombreux signes de leurs vues nettement différentes de celles des Ordres hongrois relativement au problème turc; tandis que ceux-ci nourrissaient l'espoir que le souverain, après avoir terminé la grande guerre en Europe, s'empresserait, en s'appuyant sur les considérables forces de l'Empire, de combattre et d'expulser les Turcs, et de rétablir l'unité du royaume hongrois, Vienne, de son côté, s'efforçait à tout prix, de maintenir la paix avec les Turcs, se gardant bien de restituer l'unité du pays à un moment où la puissance des Ordres hongrois n'était pas encore entamée. Tous ces incidents envenimaient les rapports entre le roi et les grands seigneurs; on notera, de la part des hommes politiques hongrois les plus en vue, des manifestations de leur désapprobation et, autour de 1650, un mouvement d'opposition bien défini. Ce processus date déjà des dernières années d'Eszterházy; plus tard, on trouvera parmi les mécontents Pál Pálffy, Ferenc Nádasdy, Ádám Batthyány et, après la paix de Vasvár, le palatin Ferenc Wesselényi et même l'archevêque Lippay, jusque-là le plus fidèle partisan de la politique de Vienne. Dans les années 60, cette opposition se transformera

en une véritable conjuration avec, à sa tête, précisément ces aristocrates qui, vers le milieu du siècle, avaient été les plus zélés propagateurs de la Contre-Réforme et de la culture baroque. Au début, la Contre-Réforme et le Baroque n'avaient pas du tout lié l'aristocratie hongroise aux Habsbourgs; les deux mouvements étaient censés servir en premier lieu les intérêts de la classe dominante hongroise, et ils semblaient conciliables même avec l'attitude frondeuse de l'aristocratie envers le souverain. Même les jésuites ne peuvent pas être considérés, dans cette période, comme des agents quelconques des Habsbourgs, car ils étaient toujours prêts à servir toute puissance qui oeuvrât pour la propagation et le raffermissement de la religion catholique; ils appuyaient donc fidèlement la politique des grands seigneurs convertis au catholicisme, pourvu que cette politique eût des chances de succès, et ils fussent sans doute devenus partisans zélés d'un souverain hongrois catholique embrassant la cause de la Contre-Réforme et faisant front contre les Habsbourgs.

Dans la querelle opposant le roi et les Ordres, c'est le premier qui devait bientôt l'emporter, la Fronde hongroise ayant subi un échec cuisant en 1670. Parmi les causes bien connues de la débâcle de la conspiration des grands seigneurs, il y a deux que nous considérons comme les plus importantes: la puissance des Ordres, malgré les apparences, était par trop inférieure au pouvoir royal poussant à un rythme rapide la centralisation et gouvernant avec des méthodes et des moyens modernes. Les féodaux ne pouvaient réussir qu'au cas où les masses armées leur retireraient les marrons du feu, comme au temps de Bocskay, ou si la force armée se trouvait au fond du décor comme à l'époque de Bethlen et de György I. Rákóczi. Or, Nádasdy et ses compagnons ne disposaient d'aucune de ces possibilités. Mais l'autre facteur était peut-être encore plus décisif, à savoir que la classe féodale n'entraît pas unie en action, elle était partagée entre les partisans de la loyauté et ceux de la résistance, qui se sont d'ailleurs abstenus jusqu'au bout de tout acte décisif et hardi qui, éventuellement, aurait pu être couronné de succès. Deux possibilités se présentaient à l'aristocratie: consentir à la restriction de ses pouvoirs, dépendre, en ce qui concerne son développement économique ultérieur, de la faveur du roi, ou bien essayer de conserver, comme par le passé, ses prérogatives, appelées «libertés hongroises», risquant de ce fait et sa vie et ses biens. La majorité des grands seigneurs, avec, à leur tête Pál Eszterházy, choisirent la voie sans péril de la soumission, en gardant ainsi leur rôle dirigeant — de moins en moins glorieux — dans la société hongroise, se tinrent à partir de ce moment à l'écart des luttes pour l'indépendance et des combats des kouroutz, livrés par Thököly et par Rákóczi pour la liberté. L'opportunisme d'Illésházy, exigé par les intérêts de classe des grands propriétaires, a conduit logiquement à la politique «labanc» (austrophile) des Pál Eszterházy et des János Pálffy.

Conformément à l'évolution historique, le Baroque hongrois, tel qu'il est représenté par les grands seigneurs catholiques, devint, vers la fin du siècle, une tendance inféodée aux Habsbourgs et faisant fi des ambitions nationales. Pál Eszterházy écrivait encore des vers hongrois, il jouait, sur son épinette, les chansons militaires de Balassi, mais ses successeurs se détachèrent totalement des traditions, de la culture et de la littérature hongroises. Les jésuites, eux aussi, cessèrent d'être des Hongrois zélés et, même dans leur activité littéraire, ils délaissèrent de plus en plus le hongrois pour le latin; parmi les produits de l'imprimerie de l'université jésuite à Nagyszombat, le nombre des publications en langue latine augmenta en flèche dans les années 1680.

Hésitant entre la rébellion et la loyauté, les grands-seigneurs hongrois, de concert avec les jésuites, arrivèrent enfin à faire sans scrupule le jeu du pouvoir étranger qui ne pouvait qu'entraver le développement du pays. Ainsi, la tendance principale du Baroque hongrois, tendance représentée par les grands seigneurs et les jésuites, n'eut plus qu'une valeur fort douteuse. Quoique tous ces événements ne se produisissent qu'à la fin du siècle, le chemin de l'évolution allait dans ce sens, à partir de la rupture d'équilibre entre le roi et les Ordres, c'est-à-dire depuis le milieu du siècle. Cela explique aussi pourquoi les représentants cités plus haut de la littérature baroque seigneuriale ne pouvaient exprimer d'une manière artistique des pensées avancées et durables. On ne peut quand même pas en conclure que l'évolution baroque, mise en marche par Pázmány et Eszterházy, se fût engagée dans un sens franchement réactionnaire. Il faut remarquer que la ligne du Baroque catholique — jésuite — seigneuriale dont nous venons de parler, n'est pas la seule route de l'évolution du baroque. La politique de Pázmány et d'Eszterházy, le Baroque hongrois étroitement lié à la Contre-Réforme offraient d'autres possibilités d'évolution, et celle-là était positive. Cette évolution est représentée, dans la politique et dans la littérature, par Miklós Zrínyi (1620—1664), le personnage le plus éminent du Baroque hongrois.

5.

La carrière de Zrínyi⁴⁹ part du même milieu que celle de ses contemporains, grands seigneurs baroques. Lui aussi était issu d'une famille aristocrate fraîchement convertie au catholicisme, son éducation était surveillée par le roi et par Péter Pázmány, ses études dirigées par István Sennyey, évêque de Veszprém et chancelier du roi. Lui aussi avait fréquenté les écoles des jésuites à Graz et à Nagyszombat et suivi les cours de l'université de Vienne; il avait ensuite visité l'Italie, pays natal du Baroque; là, il put connaître la Rome baroque à son apogée, et rencontrer le pape lui-même. En 1637, il s'établit sur sa propriété de Csáktornya (Čakovec), et commença l'existence coutumière du

grand seigneur hongrois du XVII^e siècle. Il devint l'ami intime de Miklós Eszterházy et de sa famille. Pál Eszterházy relate dans son journal que Zrínyi était autour de 1640 hôte assidu à la cour du palatin Eszterházy, et il raconte avec fierté que, jeune enfant, il ressemblait beaucoup à Zrínyi. Il est bien connu, d'autre part, qu'il y eut une petite intrigue amoureuse entre Julianna, fille du palatin (plus tard épouse de Nádasdy) et Zrínyi. Le premier vers connu du poète en garde le souvenir. Si l'on y ajoute que l'ami le plus intime du poète n'était autre qu'Ádám Batthyány, protecteur de l'art et de la littérature baroque, il devient évident qu'en sa jeunesse, Zrínyi était entouré d'un milieu baroque catholique seigneurial. Mais ses rapports étroits avec la culture baroque se traduisent aussi très manifestement dans son oeuvre littéraire. Il est le premier à connaître les grandes créations de la poésie séculaire baroque étrangère et à profiter de leurs enseignements; nous pensons tout d'abord aux oeuvres du Tasse et de Marino. De même, les sources de ses ouvrages de théorie militaire et de ses écrits politiques remontent pour la plupart aux auteurs de l'ère baroque; ses vues ont, en partie, leurs racines dans la théorie constitutionnelle baroque et dans l'enseignement tacitiste de la raison d'État.

Malgré ces faits significatifs, sa carrière dévia de plus en plus de la tendance principale du Baroque hongrois dont nous avons parlé plus haut. Dans sa prime jeunesse, il n'aimait guère ni les jésuites ni leurs écoles; plus tard, il fut toujours en opposition avec eux, et considérait l'archevêque Lippay comme son pire adversaire politique; en outre, il condamnait fermement la propagation violente de la Contre-Réforme. Son antipathie précoce à l'égard de Vienne, dont on trouve déjà l'expression dans le *Szigeti Veszedelem* (Le désastre de Sziget) écrit en 1645—46, se développe en une opposition consciente, dans une conception anti-Habsbourg conséquente. Bien que dans les années 50 il devienne la personnalité principale de l'opposition féodale, ses points de vue, ses intentions politiques diffèrent essentiellement de ceux de ses compagnons grands seigneurs; son idéal n'est point le pouvoir des Ordres mais l'absolutisme national. Ce n'est pas l'établissement du *Regnum Marianum* réclamé par les jésuites, qu'il voulait, mais la restitution du pouvoir central solide du roi Matthias. Dans ces éléments fondamentaux de la politique de Zrínyi, ainsi que dans ses considérations théoriques d'inspiration machiavéliques qui en découlaient, la recherche récente a décelé à juste raison certains phénomènes déviant du Baroque de Pázmány.

Ce trait différent nous avait amené naguère à nier le caractère baroque de l'activité de Zrínyi. Or, ce point de vue était dû à une définition erronée du Baroque; en effet, je considérais le Baroque uniquement comme le style de la Contre-Réforme au service des Habsbourgs, comme le style des jésuites et des forces rangées à leur côté, c'est-à-dire comme le goût d'une tendance politico-idéologique, d'une fraction, d'un «parti», et non pas comme la culture d'une classe, de la classe dominante en train de récupérer le pouvoir des Ordres,

somme toute comme la culture par excellence de l'aristocratie. Mais si nous partons de la base sociale du Baroque et si nous considérons comme déterminante la classe, et non pas l'orientation politique d'une partie, voire de la majorité d'une classe, il n'y a aucune raison de ne pas interpréter la voie de Zrínyi, déviant de celle de Pázmány—Eszterházy, comme le commencement d'une tendance nouvelle du Baroque hongrois. Cette attitude est d'autant plus justifiée que Zrínyi développe aussi — par d'autres moyens — la conception politique de Pázmány et d'Eszterházy.

Outre les traditions familiales et les expériences historiques et personnelles, il n'est pas douteux que les idées de Pázmány et d'Eszterházy aient aussi amené Zrínyi à considérer comme tâche primordiale de chasser les Turcs de Hongrie, en s'appuyant non pas sur les Habsbourgs, mais sur les forces autochtones du pays. La collaboration et l'alliance de Zrínyi avec la Transylvanie prouvent qu'il avait fait sienne la conception de Pázmány qui avait reconnu l'importance de la Transylvanie; l'idée d'unifier le pays devait venir d'Eszterházy; seulement Eszterházy voulait affaiblir la Transylvanie, tandis que Zrínyi pensait que le meilleur moyen était, au contraire, de rendre plus forte la principauté transylvanienne. La prise de position de Zrínyi contre l'anarchie est probablement aussi l'héritage d'Eszterházy, mais, tandis que le grand palatin essayait d'atteindre la consolidation dans le cadre des Ordres, Zrínyi visait au même but par des méthodes absolutistes, en portant au besoin atteinte aux libertés des Ordres. Enfin, l'idée de Zrínyi désapprouvant nettement les querelles confessionnelles et les luttes religieuses est une conception dont les traces peuvent être retrouvées chez Eszterházy, qui jadis très sectaire, à la fin de sa vie, avait changé d'avis, profitant de son expérience historique et politique, et se montrait plus tolérant.

Cette politique des Ordres, pleine de contradictions, qui dans la première moitié du siècle s'avérait historiquement nécessaire et même utile jusqu'à un certain degré, ne pouvait emprunter que deux chemins: celui de Zrínyi ou celui de Pál Eszterházy. Tandis que la grande majorité de la classe des grands seigneurs poursuivait les tendances nocives et réactionnaires de la politique des Ordres soutenue par les Habsbourgs, Zrínyi, visa à une conception toute nouvelle, à l'absolutisme national profitant seulement des éléments positifs de cette politique. Il est donc naturel que tous les traits honorables qui caractérisaient Pázmány et Eszterházy, mais surtout le premier: l'esprit d'initiative, le courage, la volonté d'affronter toutes les difficultés, l'obstination de poursuivre les buts jugés bons, se retrouvent chez Zrínyi, dans une plus large mesure encore que chez ses prédécesseurs et jouent dans le sens progressiste. Cette attitude morale, prête à tous les sacrifices, qui se manifeste dans chacune des actions de Zrínyi et qui a rempli d'admiration la postérité, fait totalement défaut dans les autres hommes politiques et dans les écrivains grands seigneurs baroques du XVII^e siècle. Elle caractérise aussi son activité poétique et à

ce propos on peut citer le jugement de Gábor Tolnai: «Zrínyi appartient au groupe des écrivains baroques qui considèrent la poésie représentative et tendancieuse. La littérature, elle aussi, est au service de la politique. Zrínyi, comme ses maîtres jésuites et comme Pázmány, croit sincèrement que la vie doit être mise au service d'une cause; mais, bien qu'il soit profondément chrétien, il appartient à la patrie.»⁵⁰

Ce que nous venons d'exposer prouve en même temps le caractère baroque de l'épopée de Zrínyi, dont nous avons autrefois une opinion différente. Il est vrai que János Horváth et Sándor Sik avaient depuis longtemps montré les caractéristiques stylistiques baroques du *Désastre de Sziget*, et Tibor Kardos avait attiré l'attention sur ses affinités avec les petites épopées baroques de Marino. Tous trois avaient cru trouver cependant l'essence des particularités baroques de l'épopée dans sa soi-disant tendance contre-réformiste et dans son fond d'inspiration prétendue catholique: la rédemption de la nation hongroise.⁵¹ D'après nos recherches, ces deux dernières thèses n'étaient pas prouvées, ce qui, comme nous l'avons déjà dit, a compromis, à nos yeux, les opinions qui voulaient définir l'épopée comme une création baroque. Pour nous, le caractère «réaliste» du poème semblait irréconciliable avec le Baroque, voulant dire par «réaliste» que le poète rend fidèlement la réalité du point de vue des forces progressistes, puisque nous ne considérons pas le Baroque comme une catégorie universelle de style, mais — en partie sous l'influence de Croce⁵² qui l'avait déprécié en l'appelant «cattivo gusto» — comme une tendance artistique déformant la réalité. Si, par contre, nous voyons dans le style, dans le style baroque également, non pas un procédé artistique librement choisi par l'auteur, mais une donnée objective à laquelle le poète ou l'artiste doit se conformer, et qui se prête indifféremment à exprimer des pensées foncièrement contradictoires, progressistes ou réactionnaires, alors les considérations ci-dessus ne tiennent pas debout, et ni le fait que la tendance contre-réformiste y est absente, ni celui que la réalité y est représentée fidèlement ne s'opposent à ce que l'épopée de Zrínyi soit qualifiée de baroque. Au contraire, l'analyse du *Désastre de Sziget* permettrait de fournir de précieux enseignements pour la connaissance des lois qui régissent le style du baroque littéraire.

Helmut Hatzfeld, l'une des plus grandes autorités en ce qui concerne les recherches sur le Baroque, a défini l'essence du Baroque littéraire comme «la tension entre la forme extérieure et le contenu intérieur».⁵³ Selon l'esthétique marxiste, il y a tension entre le fond et la forme, lorsque l'écrivain ne réussit pas à trouver l'expression convenant à ce qu'il veut dire; cela peut arriver à toutes les époques et dans n'importe quel style. Si nous acceptons que ceci est de règle dans le Baroque, nous nierions la possibilité de l'harmonie de l'art, en deçà de ce style, et il nous faudrait retourner au jugement réprobateur de Croce. Il est évident que Hatzfeld vise à autre chose. Sa définition, trop générale pour être satisfaisante, trouve son origine dans la conception esthétique

idéaliste prêchant l'égalité de valeur de la forme et du contenu. De sa définition, seule la «tension» est acceptable, mais à notre avis, — et le *Désastre de Sziget* nous en avertit — il faut la chercher dans le contenu même qui, nécessairement, détermine aussi la tension particulière de la forme.

Quant à l'épopée de Zrínyi, il nous semble que la source de la tension qui détermine foncièrement le caractère baroque de cette oeuvre, se trouve dans le contraste logiquement infranchissable entre les données du sujet et les intentions du poète. Zrínyi a voulu démontrer dans son poème que le Turc n'est pas invincible et présenter ainsi les prémisses de la victoire sur les Turcs. A cet effet rien ne convenait mieux que le siège et la prise de Szigetvár, c'était même l'unique sujet épique possible, comme je l'ai prouvé ailleurs. Mais la chute de la petite place forte des confins devait être racontée, dans l'intérêt de ses buts politiques et de l'enseignement que le poète voulait en tirer, comme une victoire retentissante emportée sur les Turcs. Quoique cette interprétation de l'événement ne fût pas uniquement sa trouvaille, mais le résultat d'une longue tradition, il appartenait à Zrínyi de faire accepter par les moyens de son art l'affirmation logiquement inadmissible que la défaite avait été, au fond, une victoire ! A partir de cette profonde contradiction du contenu, on peut déduire tout le système stylistique baroque de l'épopée : les éléments réalistes si importants ; l'excellent procédé du poète, qui consiste à agrandir graduellement — en paralysant le contrôle intellectuel du lecteur — les personnages du poème en êtres mythiques, en premier lieu le héros principal ; la magistrale technique de composition qui lui permet de représenter les rapports de forces des deux camps ennemis — rapports présentés au début sous une lumière réelle — et qui se modifient, pas à pas, en faveur des défenseurs de Szigetvár ; les événements sur terre et au ciel se confondant sans lacune, etc. La valeur incomparable du *Désastre de Szigetvár* tient au fait que, grâce aux éléments du style baroque le contenu, qui exprimait des idées avancées, a su revêtir une forme en parfaite harmonie avec celui-ci. Tout ce que nous venons de dire prouve que le choix d'un sujet irréel, l'inobservation de certains faits extérieurs de la réalité, l'intronisation de certaines choses contraires à la raison ne sont pas seulement des moyens employés par la démagogie jésuite pour induire en erreur les masses, ces moyens sont également propres à exprimer les relations plus profondes de la réalité et à véhiculer une tendance progressiste, une vérité qui perce malgré les faits de la surface.

L'éloignement de Zrínyi de la politique seigneuriale, de la conception de Pázmány, des jésuites, et, pour tout dire, de la forme qu'avait revêtue le Baroque hongrois au milieu du XVII^e siècle, ne peut être considéré exclusivement comme un effort individuel de sa part. Dans les années 40, Zrínyi essaye encore de faire sauter de l'intérieur les cadres du camp des grands seigneurs et de leur littérature ; ses oeuvres constituent donc une partie intégrante de la poésie baroque seigneuriale ; plus tard, il commence à s'orienter — instinc-

tivement d'abord, puis toujours plus délibérément — vers une autre classe, la noblesse.

En traitant des conditions du début du XVII^e siècle, nous avons dû souligner, au sujet de la noblesse, que son rôle est secondaire, soumis aux magnats, et qu'elle ne représente pas une force politique en elle-même. Cette situation changea radicalement vers le milieu du siècle, précisément en raison de la position d'équilibre qui a duré plusieurs dizaines d'années, et de la conjoncture économique. On a vu se former, surtout dans les départements du nord-est, une couche aisée de la noblesse moyenne ayant rompu les liens de commensalité, couche qui s'est présentée tout d'un coup dans la vie publique comme un facteur important de la politique nationale, disposant en même temps d'idées politiques bien définies. L'importance de cette couche fut rehaussée par le fait qu'elle était protestante dans sa majorité, puisqu'elle dut assumer, vis-à-vis de l'aristocratie catholique, la défense de la religion protestante. Tandis que, dans les premières décennies du siècle, les Ordres catholiques et protestants représentaient deux fractions de la haute noblesse, à partir des années 50, ces termes traduisent les dissentiments opposant l'une à l'autre les deux couches les plus importantes de la classe dominante. Ce parti de la noblesse qui comptait aussi sur l'appui de la Transylvanie encore solide au point de vue militaire, ne tarda pas de reconnaître en Zrínyi le chef qui lui convenait le mieux. A vrai dire, cette couche noble protestante poursuivait aussi la politique des Ordres, et, en principe, elle était aussi éloignée des tendances absolutistes limitant les libertés des Ordres que la haute noblesse. Elle était pourtant l'unique alliée possible de Zrínyi qui voulait ressusciter l'absolutisme national. Le roi Mathias qui avait voulu réduire les oligarques, centraliser le pouvoir mais en même temps favorisa la noblesse, était l'idéal de la noblesse protestante du XVII^e siècle, jalouse de ses libertés, tout comme il était l'idéal de Zrínyi. Il est donc tout naturel que déjà à partir des années 50, les visées de Zrínyi et de la noblesse commencent à se placer sur le même plan. Parmi les faits exposés ailleurs en détail et témoignant de leur coopération politique, mentionnons seulement qu'István Vitnyédi, un des plus intimes collaborateurs de Zrínyi, homme d'une grande expérience politique, était un membre influent de cette couche; et que l'on a longtemps attribué à Zrínyi la paternité du pamphlet *Siralmas panas*z (Plaintes), première manifestation politique publique de la noblesse.

Les événements qui se sont produits après sa mort, rendent encore plus compréhensible le revirement de Zrínyi, son changement de position, du catholique-aristocrate au protestant-noble. On ne trouve, en effet, que peu de traces de la survivance de ses idées politiques dans les milieux seigneuriaux, tandis que l'héritage de Zrínyi s'est perpétué d'une vive manière, pendant des dizaines d'années, parmi la noblesse. Après l'échec de la conjuration Wesselényi, Miklós Zrínyi s'était tellement compromis aux yeux de l'aristocratie

catholique que Pál Eszterházy — qui, jadis, considérait Zrínyi comme son idéal et essayait aussi de l'imiter dans ses élucubrations poétiques — ayant acheté, sur la proposition de la Cour, les tableaux confisqués de Nádasdy, représentant plusieurs grands seigneurs, refusa, ostensiblement, outre les portraits de Wesselényi, de Péter Zrínyi et de Frangepán, celui de Miklós Zrínyi.⁵⁴ En revanche, les insignes personnages de la noblesse protestante qui avaient déclenché dans les années 1670 la série des guerres kouroutz pour la liberté en appelant les serfs aussi sous les drapeaux, voyaient en Zrínyi le symbole de la révolte contre Vienne. Ferenc Bónis, Pál Szepessy et d'autres chefs éminents du mouvement kouroutz noble, étaient des lecteurs fidèles des oeuvres de Zrínyi; Mihály Tolnai (1640—1694), l'un des prédicateurs les plus en vue des kouroutz, rédigea, sous l'influence du fond et de la forme de l'*Afium* de Zrínyi, sa fervente proclamation adressée aux guerriers kouroutz, et l'on pourrait continuer à l'infini l'énumération des cas semblables.⁵⁵

Inspirée par l'exemple et par les idées de Zrínyi, mais aussi par suite de sa propre évolution intérieure, la couche nationale protestante formait dans la seconde moitié du siècle une autre tendance de la littérature hongroise baroque. Tout comme la poésie seigneuriale baroque avait été la continuation, à la manière baroque, de la tradition Balassi, la noblesse perpétua en style baroque son ancien héritage littéraire. Car cette couche disposait, elle aussi, d'une tradition littéraire dont les origines remontaient au début du siècle, à János Rimay. L'ancienne histoire de la littérature avait classé, d'une manière fort malheureuse, Rimay dans le groupe des «lyriques aristocrates», quoique sa carrière de poète se fût de plus en plus détachée de la poésie seigneuriale et se fût développée dans le sens d'une poésie noble indépendante. Commensal et poète-élève de Balassi, il fit ses premiers vers dans la manière de celui-là; plus tard encore, pendant des dizaines d'années, il sera le commensal de plusieurs familles aristocrates, des Báthory de Ecsed, des Illésházy, des Thurzó et le représentant de la littérature stoïque seigneuriale; pourtant, dès les années précédant à la guerre d'indépendance de Bocskay, il trouvera des accents tout à fait inconnus dans la poésie seigneuriale de la Renaissance tardive. Cette amère obstination qui se manifeste par exemple dans les images suggestives et dans le style âpre et rude de son poème «Oh szegény megromlott s elfogyott magyar nép. . .» (Oh pauvre peuple hongrois, ruiné et diminué. . .) n'apparaîtra à nouveau que chez les poètes nobles de la seconde moitié du siècle. D'une manière analogue par ses poèmes stoïques écrits dans la dernière décennie de sa vie, Rimay s'était détaché de la littérature seigneuriale: à cette époque, la majorité de l'aristocratie avait rejoint la Contre-Réforme et les idées stoïques n'avaient plus cours que dans les milieux des nobles. A cette époque, dans les années 1620, Rimay menait déjà l'existence d'un noble provincial et autour de lui, il s'était formé un public composé de lecteurs nobles protestants et aussi toute une petite équipe d'écrivains. Ces poètes

nobles, disciples de Rimay, continuèrent sa tendance stoïco-maniériste, mais en l'affadissant et en s'embrouillant dans une moralisation provincialiste. Un représentant caractéristique de ce type est, dans les années 30, Gáspár Madách, parent de Rimay, fidèle conservateur de sa mémoire et gardien de ses manuscrits, ainsi que, dans les années 40, István Körösi Radó dont la vie nous est plus ou moins inconnue. Körösi Radó suit en tout la manière de Rimay et utilise ses thèmes; par exemple un de ses poèmes: *Arany lánc* (Chaîne d'or) est l'imitation d'une poésie tardive de Rimay, sur les vertus. Son petit recueil de chansons stoïco-religieuses de peu de valeur, où il fait étalage de son érudition humaniste, était destiné à la publication. Il l'a dédié, en 1649, à András Klobusiczky et à Pál Szemere.⁵⁶ Les deux sont des personnalités marquantes, chefs de l'opposition de la noblesse en train de s'organiser au milieu du siècle; Klobusiczky fut le plus important des agents de liaison entre Zrínyi et György II. Rákóczi, prince de Transylvanie, et probablement l'auteur du *Siralmas panasza* (Plainte). Ces liens personnels prouvent aussi qu'il existait une continuité entre Rimay et l'opposition noble, mais les réminiscences de Rimay qui apparaissent très fréquemment dans la poésie noble de la seconde moitié du siècle en sont un témoignage encore plus probant.

Les premiers produits de la nouvelle poésie lyrique qui s'épanouissent déjà dans le style baroque, ont trait aux exploits guerriers et, plus tard, à la mort tragique de Zrínyi. Au début, ils se font le porte-parole de la conception de Zrínyi: combattre à la fois le Turc et l'Allemand; mais plus tard, suivant le courant des événements, leur trait principal consistera uniquement dans «l'anti-Habsbourgisme» kouroutz. La double source de cette poésie de haute qualité se rattachant à Zrínyi et à Rimay, est bien mise en évidence par le poète noble Ferenc Barakonyi, qui a copié dans son exemplaire de recueil de poésies de Zrínyi la chanson patriotique rebelle, déjà mentionnée de Rimay, ainsi qu'une complainte baroque de Zrínyi.

Cette deuxième tendance du Baroque hongrois du XVII^e siècle a été correctement définie par l'histoire littéraire comme poésie noble kouroutz.⁵⁷ Nous ne connaissons aucune personnalité marquante parmi les représentants de cette tendance, mais nous y trouvons d'autant plus de vers de haute qualité. Leurs auteurs sont souvent inconnus, mais même les auteurs connus, comme par exemple Ferenc Bónis qui fut mis à mort en 1671, ne nous ont légué que quelques vers. Il y a encore beaucoup à faire dans le domaine des recherches philologiques, maintes sources restent encore à découvrir, c'est pourquoi et aussi en raison de nos buts, nous nous bornerons, en parlant de cette tendance littéraire, à attirer l'attention sur quelques phénomènes généraux.

Il s'agit de la poésie d'une époque tumultueuse, d'une poésie qui s'attache intimement à l'actualité en suivant avec la sensibilité d'un sismographe les événements politiques, les changements que subissaient le mouvement anti-Habsbourg, puis la guerre des kouroutz. Cette poésie revêt donc un caractère

de journalisme, son genre préféré est le pamphlet politique en vers relatant certaines négociations, perpétuant le souvenir des événements en les jugeant du point de vue du mouvement kouroutz noble. L'intention de propagande, la mise en vedette de la cause commune, de la destinée du pays au lieu du destin de l'individu, caractérisent presque toutes les créations poétiques de ce temps, même les oeuvres qui s'inspirent de sentiments personnels. C'est le cas de Ferenc Bónis qui dans le chant d'adieu émouvant, écrit à la veille de son supplice, s'adresse à son peuple en des lignes d'une austère grandeur, au lieu de s'apitoyer sur lui-même. Ses puissantes intonations de ce genre revêtent souvent l'ampleur de grandioses allégories baroques. Aussi bien pour son message que pour l'attitude poétique qu'il implique, c'est là une poésie bien plus noble et plus élevée que celle de la tendance aristocratique. Pour la perfection des formes et la souplesse des vers, ces poètes pour la plupart anonymes ne sauraient, certes, entrer en émulation avec la routine polie d'un Liszti, d'un Beniczky ou d'un Gyöngyösi, mais il y a, sous leurs vers parfois malhabiles et sous leurs comparaisons quelque peu pesantes, bien plus de force poétique féconde en images et en formes nouvelles que sous les pâles élucubrations d'un Pál Eszterházy ou d'un István Koháry. Ce sont là les vrais disciples de Zrínyi, et non seulement de l'homme politique, mais aussi du poète. Aussi dans le poème *Thököly haditanácsa* (Le conseil de guerre de Thököly) retrouve-t-on le majestueux grondement des vers de *Szigeti Veszedelem* (Désastre de Szigetvár).

L'intime union entre la branche aristocratique de la littérature baroque et le catholicisme est exactement semblable à celle entre la branche nobiliaire et le protestantisme.

La poésie noble baroque forme bloc avec les vers s'élevant contre la persécution des protestants, et avec les plaintes des prédicateurs emprisonnés ou condamnés aux galères. La même emphase patriotique, le même style caractérisent les vers écrits par les prédicateurs que les poèmes des nobles: ils étaient unis dans le même camp, leurs buts étaient identiques. Des livres de prières catholiques étaient rédigés à l'intention des aristocrates: on imprime donc en série des livres de prières pour raffermir la foi protestante, mais ceux-ci étaient écrits dans un esprit combatif, correspondant aux circonstances, pour donner des forces dans cette lutte à vie et à mort. Pareillement aux jésuites soutenus par les grands seigneurs et qui, dans la seconde moitié du siècle, écrivaient des ouvrages polémiques de plus en plus violents et grossiers, les prédicateurs protestants István Matkó (1625—1693), István Czeglédi (1619—1671) et d'autres, jouissant, eux, de la sympathie de l'opposition noble, publiaient des livres controversistes, ne cédant en rien à leurs adversaires, pour les grossièretés baroques.

Affirmer l'existence d'une tendance protestante consciente faisant partie de la littérature baroque intimement liée au catholicisme, paraîtra

peut-être contestable. De nombreux historiens ont nié, et nient encore l'existence d'un Baroque protestant, du fait que l'essence du protestantisme est en contradiction avec le Baroque. C'est indéniable, mais presque partout, l'esprit rationaliste-bourgeois de la Réforme appartient depuis longtemps au passé; les Eglises protestantes se sont adaptées à l'ordre féodal en Hongrie comme ailleurs; l'Eglise calviniste tout comme l'Eglise luthérienne ont revêtu un caractère féodal. Bien qu'au milieu du siècle, on ait vu paraître le puritanisme luttant pour le triomphe des tendances à l'origine bourgeoises du calvinisme, et malgré les grands succès de ce puritanisme, ce mouvement bourgeois que nous n'avons pas l'intention de qualifier de baroque, ne s'étendait pas à la totalité du protestantisme hongrois, car il ne put s'enraciner que dans les milieux réformés des villes et des bourgades. Par contre, la noblesse et les prédicateurs qui se trouvaient dans le même camp, sont les représentants d'une conception féodale et, dans leur pensée, le protestantisme devient le bastion idéologique de la résistance des nobles. La religion protestante n'avait pas empêché la culture de ce camp de revêtir précisément en raison de son fondement noble féodal, un caractère baroque. Le Baroque — ainsi que nous l'avons déjà souligné — n'appartient pas spécialement au catholicisme, mais aux Ordres féodaux, et s'il s'est attaché si étroitement à l'Eglise catholique, c'est qu'après la Renaissance, l'Eglise catholique était celle qui pouvait le plus conséquemment aider au relèvement de la féodalité. Si, par suite de circonstances historiques, l'une des Eglises protestantes devint la représentante des intérêts féodaux — comme ce fut le cas chez les huguenots français — on peut très bien admettre qu'il y ait aussi des tendances protestantes baroques.

Le caractère progressiste de la lutte contre la politique d'assimilation des Habsbourgs, et contre l'aristocratie de cour ne nous fait pas oublier que la noblesse kouroutz protestante ne pensait pas au-delà des limites que lui fixait le régime des Ordres. Passée aux mains des nobles, la conception de Zrínyi s'était simplifiée, appauvrie. Pour eux, Mathias ne représentait pas la royauté forte, centralisée, mais seulement le drapeau des libertés de la noblesse. Une strophe de la *Cantio de portione*, écrite en 1697, le dit sans équivoque:

«Penses-tu quelques fois aux libertés hongroises?
Où est le roi Mathias, sous qui était justice?
A sa mort, enterrée fut aussi la seigneurie,
Et la belle noblesse souffre le dur esclavage.»

Les ardeurs belliqueuses de ces gens regrettant, pleurant et luttant pour la «seigneurie» et «la belle noblesse» ne firent pas long feu. Une grande partie de la classe noble devait, il est vrai, se grouper sous le drapeau de Ferenc Rákóczi, mais cherchant seulement la garantie de ses propres intérêts dans la guerre d'indépendance, elle n'y persista pas fermement, Rákóczi fut pourtant l'unique et véritable héritier des conceptions de Zrínyi et son continuateur.

L'histoire s'était répétée dans un certain sens: au cours de la guerre de libération menée par Bocskay, les héïduques avaient sauvé les grands seigneurs de l'oppression des Habsbourgs; dans la guerre de Rákóczi, ce sont les serfs qui assumèrent la même tâche en faveur de la noblesse; dans la première, ce furent les grands seigneurs qui exploitèrent la lutte du peuple pour transiger avec les Habsbourgs, dans la deuxième, ce furent les nobles. La paix de Szatmár (1711) assurait aux nobles les droits des Ordres; l'alliance des Ordres et du souverain s'était refaite, mais contrairement à ce qui s'était passé en 1608, en cédant aux Habsbourgs la prédominance. Par ces faits, la seconde tendance principale de la littérature hongroise baroque suivit les traces de la première, elle rivalisa de loyalisme avec elle et trahit le pays de Mathias, en faveur du Regnum Marianum. La tendance poétique noble kouroutz se fit encore entendre par-ci par-là; elle put produire cette merveille de la lyre hongroise baroque qu'est le chant de Rákóczi, mais la majorité des nobles ne lisaient plus, dans leur manoir, que les oeuvres de Nyéki Vörös, de Beniczky ou de Gyöngyösi.

On peut donc affirmer catégoriquement que la base sociale du Baroque hongrois réside dans l'ensemble de la classe dominante féodale. Au début, le Baroque n'avait exprimé que la manière de vivre, les goûts de l'aristocratie; quelques dizaines d'années plus tard, cette base sociale s'était étendue également à la noblesse. Ces résultats s'accordent avec les recherches étrangères récentes, relatives à la base sociale du Baroque; les Soviétiques Lazarev et Iliine, ainsi que Golenichtchev-Koutouzov, de même que les Français Tapié et Francastel considèrent également la noblesse féodale, recouvrant transitoirement ses forces à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, comme le pilier de la culture baroque.⁵⁸ La forme de ce redressement varia selon les pays — en Hongrie, il était étroitement lié à la restauration des Ordres commençant en 1608 — toutefois, l'essence est partout la même: la survivance nécessaire, quoique plus ou moins anachronique et forcée, d'une formation économique-sociale périmée. Cette duplicité compliquée, cette ambiguïté se reflète dans l'idéologie féodale et dans l'art baroque de l'époque. C'est là qu'il faut chercher les racines des contradictions et des tensions insolubles du Baroque. L'art baroque doit justifier et re-justifier, en franchissant de lourds obstacles, la raison d'être d'un système déjà ridiculisé sous la Renaissance: voilà d'où viennent à la fois les grands efforts intérieurs et les apparences camouflant les défauts qui lui sont inhérents.

6.

Après avoir retracé sommairement le développement de la littérature baroque hongroise, nous voudrions répondre à quelques questions qui se posent tout naturellement, et tirer quelques conclusions relatives à l'évolution et à l'appréciation du Baroque hongrois.

Tout d'abord: quelles sont les relations du Baroque avec les forces anti-féodales du XVII^e siècle? celles-ci ont-elles aussi subi l'envoûtement du style baroque? V. L. Tapié — qui souligne le caractère féodal du Baroque, — a constaté avec justesse, que ce style avait été propagé vers les deux pôles du féodalisme, c'est-à-dire vers la noblesse et vers la paysannerie.⁵⁹ La classe dominante féodale a retrouvé dans le Baroque son propre goût, sa manière de voir la vie, mais en même temps — surtout avec l'intermédiaire de l'Eglise — elle a tout fait pour que la masse des exploités en accepte maints éléments, puisque la culture baroque — en dirigeant l'attention des foules vers l'au-delà, vers les fins dernières — se prêtait parfaitement à la propagation des idées telles que l'immutabilité de l'ordre social, l'obéissance aux seigneurs et au pouvoir, la docilité, la soumission. La culture baroque, surtout ses phénomènes religieux primitifs, se répandit aussi parmi les larges couches du peuple hongrois, quoique ce processus eût été plutôt lent et ne fût devenu général qu'au XVIII^e siècle. Les églises baroques se multipliant dans les villages, les monuments érigés un peu partout en l'honneur de Marie, le culte des saints protecteurs, les différents lieux de pèlerinage sont tous devenus les propagateurs efficaces de cette pensée baroque prêchant la résignation à l'oppression féodale.

Les rapports entre la bourgeoisie et le Baroque présentent un problème autrement plus compliqué. L'art baroque est, en principe, étranger à la bourgeoisie, future classe dominante de la nouvelle forme sociale, relayant le féodalisme, mais en fait, le style dominant d'une époque marque de son empreinte même les classes qui, primitivement, n'avaient rien en commun avec lui. Tout comme la Renaissance pénétrait dans les milieux de la classe féodale, l'influence baroque devait nécessairement toucher la bourgeoisie, surtout lorsqu'il s'agissait, comme en Hongrie, d'une bourgeoisie arriérée dans son évolution et retranchée derrière ses cadres féodaux et corporatifs. En Hongrie, après les intenses mouvements des villes et des bourgades qui eurent lieu au XVI^e siècle, la bourgeoisie était au XVIII^e siècle tout à fait retombée dans le train de vie féodal et dans le régime des corporations. Ceci arriva très tôt dans les villes allemandes de la Hongrie du Nord et de la Transylvanie, ainsi que dans les centres du féodalisme ecclésiastique et profane, comme Pozsony, Nagyszombat, Győr, enfin dans la bourgeoisie unitarienne de Transylvanie. Dans ces milieux bourgeois, la culture baroque a été assez rapidement accueillie, et, à partir du milieu du XVII^e siècle, on verra des autels et des chaires baroques s'ériger dans les églises allemandes luthériennes de la Haute Hongrie et de la Transylvanie et, parmi les unitariens, apparaîtront, dès la première moitié du siècle, les signes d'une activité littéraire baroque. Les oeuvres ayant pour sujet les « quatre fins dernières » comme par exemple *Pokolbeli látomás* (Vision infernale, 1626) de György Fiátfalvi, *Comico tragoedia* (1644) d'auteur inconnu; ensuite les chants didactiques de Szentmartoni Bodó et de Kolosi Török; enfin, à la fin du siècle, les ouvrages de György Felvinczi, auteur d'une

fécondité fantastique qui écrivit aussi le livret d'un opéra représentant une tendance du Baroque bourgeois unitarienne. Quoiqu'on puisse constater aussi la longue survivance de la Renaissance parmi les écrivains unitariens, ce sont quand même eux qui représentent, au XVII^e siècle, la branche bourgeoise de la littérature hongroise baroque.⁶⁰

La situation est toute autre en ce qui concerne les éléments de la bourgeoisie qui ne voulaient pas s'adapter au système féodal connaissant un renouveau et se consolidant sur le sol du deuxième servage; au milieu du XVII^e siècle, cette partie de la bourgeoisie déclencha, au contraire, un nouveau mouvement, en faveur de l'évolution bourgeoise. Il s'agit tout d'abord des bourgades de Transylvanie et de l'est de la Hongrie, ainsi que de la bourgeoisie calviniste de quelques villes plus importantes (Kolozsvár, Nagyvárad) où une espèce de puritanisme, essayant de faire sauter les cadres féodaux, était en train de se développer. Le mouvement puritain avec sa littérature fortement bourgeoise et antiféodale, constitue une tendance opposée au Baroque, qu'il soit catholique ou protestant. Cette antithèse est pourtant limitée. En effet, le puritanisme s'est présenté non seulement dans la politique culturelle radicale de Tolnai Dali (1606—1660) et d'Apáczai Csere (1625—1659), mais aussi dans un piétisme en quelque sorte différent de l'ancien, dans une religiosité régénérée et plus fervente, comme en témoigne, par exemple, la traduction de *Praxis pietatis* de Pál Medgyesi (1605—1663). Il est vrai que cette piété bourgeoise dévote n'est pas identique à la religiosité plutôt superficielle du Baroque; il existe quand même un parallélisme entre les deux, et elle est organiquement liée à la fermentation religieuse générale, qui a suivi l'ère profane de la Renaissance. Entre l'époque humaniste et l'époque des lumières, au XVII^e siècle, la religion devint, une fois de plus, et pour une courte durée, la principale forme de conscience sociale; vu sous cet angle, le puritanisme — quoique il ne soit pas une tendance baroque, — constitue une partie inséparable de l'ère baroque. Ce n'est pas un phénomène unique, on peut le comparer — mutatis mutandis — au rapport entre la Renaissance et la Réforme. La Réforme avec sa phobie des arts, avec son iconoclasie, ses tendances ascétiques ne peut pas être considérée comme une partie de la Renaissance qui proclamait la joie de vivre et la suprématie absolue de l'homme, mais la Réforme est quand même inséparable de la Renaissance; elle ne pouvait se produire qu'à l'époque de la Renaissance, au déclin de la vision théocentrique du Moyen-Age. Et lorsque les écrivains de la Réforme veulent revêtir leurs messages d'une forme littéraire plus attrayante, plus élevée, leurs oeuvres trahissent tout de suite — comme c'est le cas de Heltai et de Bornemisza — l'influence du style littéraire de la Renaissance. Il est impossible de ne pas suivre le style dominant — souvent le seul style existant d'une époque donnée — même pour ceux qui n'ont rien en commun avec l'idéologie que sert ce style. C'est la raison pour laquelle les synagogues médiévales de Prague et de

Sopron furent construites dans le style gothique, style par excellence catholique, et c'est pourquoi un écrivain puritain est contraint, s'il s'engage sur la voie des belles-lettres d'ailleurs fort suspectes à leurs yeux, de profiter largement des éléments du style baroque (par exemple Milton). En Hongrie, il n'y eut pas d'auteur puritain-bourgeois de la taille de Milton, mais le mémorialiste Miklós Bethlen (1642—1716) est un représentant éminent de la prose baroque hongroise, et l'un des initiateurs de l'architecture baroque profane en Transylvanie où il fit bâtir, à Bethlenszentmiklós (Sanmi Claus), son beau château baroque (1668—79); de même que les deux femmes Kata Szidonia Petrőczy (1664—1708) et Kata Bethlen (1700—1759), éduquées en plein puritanisme et touchées aussi du piétisme, sont des auteurs typiquement baroques.

Il existe cependant, en deçà des mouvements progressistes bourgeois hongrois du XVII^e siècle, un élément idéologique qui ne se rattache pas — quoique cela semble contradictoire — à l'époque baroque, mais qui est la prémisses d'une nouvelle époque; nous parlons du rationalisme cartésien. Nous sommes absolument de l'avis d'Imre Bán qui — à l'encontre de certains savants occidentaux — considère le rationalisme de Descartes comme diamétralement opposé au baroque.⁶¹ Cependant, le cartésianisme ne pouvait pas gêner la prédominance du Baroque (et cela est dû à la faiblesse de la bourgeoisie) car s'il existe de nombreux auteurs cartésiens au XVII^e siècle, parmi lesquels un véritable maître, János Apáczai Csere, il nous faut nous rappeler la très juste réflexion de József Turóczy-Trostler, selon laquelle les cartésiens hongrois ne représentent fidèlement la philosophie de leur grand maître qu'à l'étranger, dans le monde bourgeois de la Hollande et lorsqu'ils s'expriment en latin; dès leur retour et dès qu'ils commencent à écrire en hongrois à l'intention du public hongrois, ils ne retiennent de l'enseignement de Descartes que ce qui est conciliable avec la religiosité puritaine du pays.⁶²

Loin d'affaiblir notre opinion, l'examen hâtif des rapports entre la littérature bourgeoise hongroise et le Baroque nous autorise à dire qu'il est juste de parler d'une époque baroque dans l'évolution de la littérature hongroise, à partir des années 1640; ce Baroque, après une floraison de plus d'un siècle, sera relevé, au point de vue idéologique, par l'époque des lumières, et, sur le plan du style, par le classicisme. En revanche, si nous admettons l'existence d'une époque baroque succédant à la Renaissance dans l'histoire de la culture, de l'art et de la littérature, nous n'acceptons pas du tout le point de vue des savants étrangers et hongrois, comme par exemple celui de Karl J. Friedrich, auteur d'une récente synthèse du Baroque⁶³, qui, sans faire aucun choix, considère tous les phénomènes spirituels — Contre-Réforme jésuites et puritanisme bourgeois, Bellarmin et le matérialisme de Spinoza — de l'époque dite baroque comme autant d'incarnations du Baroque universel. Ce point de vue excessivement idéaliste, laissant totalement de côté le rôle des classes n'est pas

justifié. L'opinion de Lazarev et d'Iliine, de Pierre Francastel et d'Arnold Hauser se rapproche bien davantage de la vérité. Ils partent du fait qu'au XVII^e siècle, il n'existait pas en Europe, une unité sociale, morale et idéologique pouvant produire une identité de style et de conception valable pour tous les phénomènes.⁶⁴ Mais il existait une tendance dominante et un style dominant satisfaisant les exigences des forces sociales au pouvoir; on peut donc parler d'une époque représentant la prédominance de ce style. C'est dans ce sens que nous pouvons employer la notion de l'époque baroque dans l'évolution de la littérature hongroise.

Il résulte logiquement de notre analyse, que l'époque baroque de la littérature hongroise se divise en deux grandes périodes, à savoir celle du XVII^e et celle du XVIII^e siècle. (Entre les deux, de 1680 à 1710 environ, on pourrait éventuellement distinguer une étape transitoire). Des deux périodes principales baroques, la première est la plus intéressante: Pázmány, Zrínyi, les poètes kouroutz nobles, et, d'autre part, les puritains et Apáczai-Csere représentent une période florissante de la littérature hongroise. La période du début du XVII^e siècle, période humaniste et de la Renaissance tardive, accuse quelques traits idéologiques et formels respectables, mais elle devient creuse, son contenu s'appauvrit et elle passe à la préciosité. C'est alors que le Baroque fit son apparition comme une force dynamique dans la littérature et en a renouvelé le contenu. On vit bientôt naître dans ce style nouveau un chef-d'oeuvre dépassant tout ce qui avait été écrit jusque-là: *Désastre de Sziget*. A l'encontre de l'individualisme de la Renaissance, la littérature de l'époque baroque s'est déployée en Hongrie pour des buts communautaires. Qu'il s'agisse de l'activité des jésuites, de celle de Zrínyi et des nobles kouroutz ou bien de celle d'Apáczai-Csere — qui n'est même pas baroque — on y voit l'individu absolument assujéti aux buts ecclésiastiques, nationaux, politiques ou sociaux, ou bien aux intérêts de quelques collectivités. Dans la première étape du Baroque hongrois, c'est son côté héroïque, son côté propagande qui ressort, tandis que l'élément hédoniste, également très caractéristique du Baroque, se cache modestement dans le livre de prières de Mátyás Hajnal ou — sous une forme profane — dans les vers de Gyöngyösi. La littérature hongroise ne justifie donc pas les opinions qui accentuent la prépondérance des éléments profanes dans le Baroque. Ceci est peut-être valable pour l'évolution en Italie, où l'hédonisme baroque put devenir un trait dominant et où de nombreux chercheurs croient pouvoir déceler de l'irréligion même sous la religiosité baroque; mais dans les pays où la Réforme — déjà à l'époque de la Renaissance — avait remis la religion au premier plan, (en Allemagne, ou en Hongrie), la culture du Baroque revêtit un caractère nettement religieux. Ceci est d'autant plus vrai dans la littérature hongroise, que l'humanisme se termina par une étape stoïque, et que, de ce fait, la mondanité exéburante d'un Balassi avait cédé la place, avant même que le Baroque eût commencé, à une attitude religieuse

moralisatrice et philosophique. Il en pouvait sortir aisément une littérature religieuse contre-réformatrice ou une littérature baroque héroïco-nationale, mais beaucoup moins une littérature galante, hédoniste.

La première période précoce, extrêmement féconde, de la littérature hongroise baroque ne fut pas suivie de progrès. De plus en plus enlisée dans un féodalisme anachronique, cette littérature baroque hongroise du XVIII^e siècle, faisait corps avec la domination des Habsbourgs, et dépendait tout simplement du Baroque impérial autrichien comme la culture des aristocrates et des jésuites; ou bien elle déchet à un niveau provincial: à celui des drames scolaires, des homélies, de la littérature des collèges et de la rimaille d'occasion. Même Ferenc Faludi (1704—1779), l'auteur baroque hongrois le plus important du XVIII^e siècle, se mit à traduire en hongrois Gracian, juste au commencement de l'époque des lumières, donc avec un retard de cent ans! Le Baroque hongrois précoce — considérable même à l'échelle européenne — ne fut pas suivi d'un «grand» Baroque; pour le malheur de la littérature et de la civilisation hongroise, les représentants principaux de la culture baroque sont toujours restés les jésuites et les Eszterházy, même alors que leur activité ne comprenait plus que très peu d'éléments positifs. La génération de Bessenyei, premier représentant de la littérature de l'époque de la lumière, dut penser, à juste raison, que tout était à recommencer.

Notes

¹ W. Sypher: *Four stages of renaissance style*. Garden City, N. Y. 1956, pp. 105—6.

² A. Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München, 1953, I, pp. 406—7.

³ Tibor Klaniczay: *A magyar későreneszánsz problémái. Stoicizmus és manierizmus.* (Problèmes de la Renaissance tardive en Hongrie. Stoïcisme et Maniérisme.) Dans la revue *Irodalomtörténet* 1960, pp. 41—61.

⁴ Cf. Margit M. Braunecker: *Nagyszombat mint irodalmi központ.* (Nagyszombat, centre littéraire.) Budapest 1933. — György Rónay: *Az ellenreformáció kezdetei.* (Les origines de la Contre-Réforme.) Dans la revue *Magyar Kultúra* 1935, I, pp. 110—115. — Du même auteur: *Telegdi Miklós.* *Magyar Kultúra* 1935, II, pp. 176—181. — Du même auteur: *Szüze: koszorúja.* (La Couronne des Vierges.) Budapest 1936. — Du même auteur: *Pázmány magyar elődei.* (Les prédécesseurs hongrois de Pázmány.) Dans la revue *Theologia* 1936, pp. 50—55. — Du même auteur: *Monoszlói András.* *Theologia* 1937, pp. 161—172. — András Fényi: *Telegdi Miklós.* Budapest 1939. — Alajos Peisch: *Monoszlói András.* Budapest 1941.

⁵ Fényi, op. cit. p. 27.

⁶ Ouvrages généraux consacrés à ce sujet: Antal Velics: *Vázlatok a magyar jézuiták multjából.* (Contribution à l'histoire des jésuites hongrois.) Budapest 1912. — Antal Meszlényi: *A magyar jézuiták a XVI. században.* (Les jésuites hongrois au XVI^e siècle.) Budapest 1931. — Voir en outre: Vilmos Frankl: *Pázmány Péter és kora.* (Péter Pázmány et son époque.) Budapest 1868—72. — Arnold Ipolyi: *Veresmárti Mihály élete és munkái.* (La vie et l'oeuvre de Mihály Veresmárti.) Budapest 1875.

⁷ Endre Veres: *A kolozsvári Báthory-egyetem története lerombolásáig 1603-ig.* (Histoire de l'Université Báthory de Kolozsvár, jusqu'à sa destruction survenue en 1603.) Dans la revue *Erdélyi Múzeum* 1906, pp. 169—193, 249—263, 342—386.

⁸ Kálmán Timár: *Szántó (Arator) István irodalmi terveit.* (Les projets littéraires d'István Szántó—Arator.) Dans la revue *Irodalomtörténeti Közlemények* 1930, pp. 161—164.

⁹ Timár, op. cit. pp. 34—42, 161—174.

¹⁰ Paru dans: *Balassi Bálint Összes Művei* (Oeuvres Complètes de B. B.), II. Budapest 1955, pp. 65—67.— Cf. Ferenc Jenei: *Az első Balassi-kiadás történetéhez.* (Contribution à l'histoire de la première édition de Balassi.) Dans la revue *Irodalomtörténet* 1951, pp. 343—344; ainsi que l'intervention de cet auteur, à l'enquête sur le Baroque, à Sárospatak, en 1956, dans la revue *Irodalomtörténet* 1957, p. 59.

¹¹ Nous croyons injustifiée l'hypothèse de Béla Holl, selon laquelle, au lieu de traduire la Bible, Káldy se serait contenté de corriger la traduction de Szántó. Cette hypothèse est formulée par l'auteur dans *Adalékok Káldy György bibliafordításához* (Contributions à la traduction de la Bible par György Káldy), dans la revue *Magyar Könyvszemle* 1956, pp. 52—58.

¹² Árpád Károlyi: *Az ellenreformáció kezdetei és Thurzó György nádorról választása.* (Les commencements de la Contre-Réforme et l'élection du palatin György Thurzó.) Dans la revue *Századok* 1919—1920, pp. 1—33, 124—163. — En ce qui concerne l'histoire et la littérature de la Contre-Réforme au début du XVII^e siècle, les ouvrages cités de Frankl, d'Ipolyi et de Velics demeurent par ailleurs nos principales sources.

¹³ Imre Bán: *Fejedelmeknek serkentő órája.* (L'heure d'exhortation des princes.) Dans la revue *Irodalomtörténet* 1958, pp. 360—373.

¹⁴ Edition établie par les soins de Lajos Dézsi, dans *Irodalomtörténeti Közlemények* 1926, pp. 222—224.

¹⁵ Pour l'année exacte de sa naissance, v. Mór Kárpáthy—Krvjánszky: *Forgách Ferenc bibornok-érsek történetéhez.* (Contributions à l'histoire de l'archevêque-cardinal Ferenc Forgách.) *Regnum* 1938—1939, p. 171.

¹⁶ Frankl: op. cit. I, pp. 185—186.

¹⁷ V. à ce sujet les renseignements communiqués par Elemér Mályusz, dans *Magyar renaissance, magyar barokk.* (Renaissance hongroise, Baroque hongrois.) Dans la revue *Budapesti Szemle* 1936 No 703, pp. 316—318, No 704 pp. 86—93.

¹⁸ Ráfael Miklós: *A Krisztus Követése magyar fordításai.* (Les traductions hongroises de l'Imitation de Jésus-Christ.) Szombathely 1935, pp. 29—32.

¹⁹ Sándor Eckhardt: *Rímaj János, Összes Művei.* (Oeuvres complètes de János Rímaj.) Budapest 1955, pp. 297—298.

²⁰ János Horváth: *Barock ízlés irodalmunkban.* (Le goût baroque dans notre littérature.) (1924) Dans son livre *Tanulmányok.* (Études.) Budapest 1956, pp. 75—77. — Sándor Sik: *Pázmány az ember és az író.* (Pázmány, l'homme et l'écrivain.) Budapest 1939.

²¹ V. à ce sujet notre postface, parue sans signature, dans György Rónay: *Pázmány Péter válogatott írásai.* (Écrits choisis de Péter Pázmány.) Budapest 1957.

²² Cité par Aladár Bellaágh: *Káldi válogatott egyházi beszédei.* (Sermons choisis de Káldi.) Budapest 1891, p. 24.

²³ Citation inexacte chez Ipolyi, op. cit. p. 606.

²⁴ Gyöző Ember: *Az újkori magyar közigazgatás története.* (Histoire de l'administration publique hongroise moderne.) Budapest 1946, p. 113.

²⁵ Jenő Koltay—Kastner: *A magyar irodalmi barokk.* (Le Baroque littéraire hongrois.) Dans la revue *Budapesti Szemle* 1944, No 802, pp. 117—120.

²⁶ Ipolyi op. cit. pp. 618—620.

²⁷ Lóránd Szilágyi: *A királyi secretariusok intézménye és az újkori magyar állam.* (L'institution des secrétaires royaux et l'État hongrois moderne.) En l'honneur de Dománovszky, Budapest 1937. — Béla Varjas: *Ferenczfi Lőrinc és az első Balassa-kiadás.* (Lőrinc Ferenczfi et la première édition de Balassa.) Dans la revue *Irodalomtörténet* 1941, pp. 57—64. — Ferenc Jenei: *Az első Balassi-kiadás történetéhez.* (Contribution à l'histoire de la première édition de Balassi.) *Irodalomtörténet* 1951, pp. 344—345. Son «*Ájtatos könyvecske*» (Petit livre de piété) est cité par Gergely Vásárhelyi, dans la dédicace de son livre *Világ kezdeteitől fogva jószágos és gonosz cselekedetek példáinak summái* (Somme des actes bons et mauvais depuis les commencements du monde), Kassa, 1623.

²⁸ Cité par Dezső Szentiványi: *Canisius szent Péter katekizmusa.* (Le catéchisme de Pierre Canisius.) Budapest 1944, p. 57. — Ferenc Jenei a eu l'obligeance de nous signaler l'autorité de Pál Ferenczffy.

²⁹ Les oeuvres de Mátyás Nyéki Vörös, avec la chronologie de ses poèmes, la bibliographie et la biographie de l'auteur paraîtront prochainement, au vol. II, actuellement sous presse, de la série *Régi Magyar Költők Tára. XVII. század.* (Documents de la poésie ancienne hongroise du XVII^e siècle), par les soins de Ferenc Jenei. Ce même auteur publiera également un ouvrage monographique sur la poésie de Nyéki Vörös. Les renseignements et les textes cités par nous proviennent tous de l'édition critique que nous venons de signaler.

³⁰ Les chiffres ont été publiés par Mályusz, op. cit. No 703, p. 317.

³¹ Koltay-Kastner, op. cit. p. 131.

³² Publié dans *Régi Magyar Költők Tára XVII. sz.* (Documents de la poésie ancienne hongroise du XVII^e siècle.) I, pp. 310—328.

³³ Pour le sentiment cosmique de la vie pendant l'ère du Baroque, voir p. ex. l'ouvrage cité d'A. Hauser, I, pp. 464—465. — En hongrois, v. surtout de nombreux endroits dans différentes études de József Turóczi-Trostler, telles que *Az ismeretlen XVII. század* (Le XVII^e siècle inconnu), dans la revue Magyar Nyelvőr 1933. — *Keresztény Herkules* (L'Hercule Chrétien), dans la revue Irodalomtörténeti Közlemények 1935. — *Keresztény Seneca* (Le Sénèque Chrétien), dans la revue Egyetemes Philologiai Közlöny 1937, etc.

³⁴ Le Baroque et la Mort, dans le volume *Retorica e barocco*. A cura di E. Castelli. Rome 1955, p. 36.

³⁵ Publié dans la série *Magyar Irodalmi Ritkaságok* (Curiosités Littéraires Hongroises), No 17, Budapest 1932. — Pour l'ouvrage, v. Arnold Ipolyi: *Bedegi Nyáry Krisztina*. Budapest 1887, pp. 89—93. — V. encore la préface de Frigyes Brisits pour l'édition citée. — István Gajtkó: *A XVII. század katolikus imádságirodalma*. (Prières catholiques du XVII^e siècle.) Budapest 1936, pp. 26—27. — György Rónay: *Misztika az ellen-reformáció irodalmában*. (Le mysticisme dans la littérature de la Contre-Réforme.) dans la revue Katolikus Szemle 1927 II, pp. 652—654.

³⁶ Édition citée pp. 38—39.

³⁷ Édition citée p. 51.

³⁸ Pour sa biographie, v. Csaba Csapodi: *Eszterházy Miklós nádor*. (Le palatin Miklós Eszterházy). Budapest sans date.

³⁹ Ipolyi: *Nyáry Krisztina* p. 101.

⁴⁰ Csapodi, op. cit. p. 38.

⁴¹ Gábor Tolnai: *Régi magyar főurak*. (Magnats hongrois du vieux temps.) Budapest sans date, p. 136.

⁴² Pour la description de la noce, ainsi que l'analyse des relations jésuites d'Eszterházy et ses activités au service de la Contre-Réforme, v. Ipolyi: *Nyáry Krisztina*, pp. 70—111.

⁴³ Les écrits d'Eszterházy ont été publiés par Ferenc Toldy: *Galántai gr. Esterházy Miklós munkái*. (Ouvres du comte Miklós Esterházy de Galánta.) Budapest 1852.

⁴⁴ Cf. Csapodi op. cit. p. 153.

⁴⁵ Pour l'étude détaillée des origines de la vie et de la culture des magnats du baroque, v. Gábor Tolnai op. cit. pp. 107—138.

⁴⁶ Pour les renseignements relevant de l'histoire des beaux-arts, nous avons pris pour source deux ouvrages récents de caractère général: Klára Garas: *Magyarországi festészet a XVII. században*. (La peinture dans la Hongrie du XVII^e siècle.) Budapest 1953. et Mária Aggházy: *A barokk szobrászat Magyarországon*. (La sculpture du Baroque en Hongrie.) Budapest 1959.

⁴⁷ Pour le caractère baroque de la poésie aristocratique, v. l'étude d'Endre Angyal: *Magyar barokk költők*. (Poètes baroques hongrois.) Dans la revue Egyetemes Philologiai Közlöny, 1938, pp. 320—352.

⁴⁸ Les antagonismes entre le gouvernement de Vienne et l'aristocratie hongroise au milieu du XVII^e siècle sont exposés en détail dans notre ouvrage: Zrínyi Miklós. Budapest 1954.

⁴⁹ Pour Zrínyi, v. notre ouvrage signalé plus haut.

⁵⁰ Op. cit. p. 119.

⁵¹ János Horváth op. cit. pp. 79—82. — Sándor Sik: *Zrínyi Miklós*. Budapest sans date, pp. 45—69. — Tibor Kardos: *Zrínyi a XVII. század világában*. (Zrínyi et l'univers du XVII^e siècle.) Dans la revue Irodalomtörténeti Közlemények 1932, pp. 161—163, 260—269.

⁵² Benedetto Croce: *Storia dell'età barocca*. Bari 1929.

⁵³ «Qual'è dunque l'essenza del barocco letterario? E senza dubbio la tensione fra la forma esteriore ed il contenuto interiore.» H. Hatzfeld: *L'Italia, la Spagna e la Francia nello sviluppo del barocco letterario*. Dans le volume *La critica stilistica e il barocco letterario*. Florence 1957, p. 218.

⁵⁴ Garas op. cit. p. 88.

⁵⁵ Publié par les soins de Gábor Inceze, Budapest 1937.

⁵⁶ La collection restée manuscrite a été publiée par les soins de Lajos Dézsi. Dans la revue Erdélyi Múzeum 1914, pp. 21—41.

⁵⁷ La collection la plus complète et les meilleurs commentaires de la poésie noble kouroutz se trouve dans Esze—Kiss—Klaniczay: *Magyar költészet Bocskaytól Rákócziig*

(La poésie hongroise de Bocskay à Rákóczi.) Dans la série Magyar Klasszikusok, Budapest 1935, avec une préface de Tamás Esze.

⁵⁸ Pour l'étude de Lazarev et d'Iliine sur le Baroque, v. la Grande Encyclopédie Soviétique; pour l'intervention de Golenichtchev—Koutouzov, v. *Izvestia Akademii Nauk SSSR*, section langues et littératures, XVII (1958), pp. 194—4. (Commenté par Endre Angyal, dans la revue *Világirodalmi Figyelő* 1959, pp. 82—83.) — Voir les études de L. Tapié et de P. Francastel, dans le volume intitulé *Retorica e barocco*. Rome 1955. — En ce qui concerne le XVIII^e siècle, Gyula Szekfű considère également la noblesse des Ordres comme le fondement du Baroque. Voir son *Magyar történet* (Histoire de Hongrie) 6^e éd. IV, p. 373.

⁵⁹ Tapié op. cit. pp. 228—229.

⁶⁰ V. Imre Varga: *Fejezet a XVII. századi polgári irodalom történetéből (Felvinczi György)*. (Un chapitre de l'histoire de la littérature bourgeoise du XVII^e siècle. György Felvinczi.) Dans la revue *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1960, pp. 51—65.

⁶¹ Imre Bán: *A velencei barokk kongresszus eredményei és tanulságai*. (Résultats et enseignements du Congrès du Baroque de Venise.) Dans la revue *Filológiai Közöny* 1956, p. 506.

⁶² József Turóczi-Trostler: *Magyar cartesianusok*. (Les cartésiens hongrois.) Dans la revue *Minerva* 1933.

⁶³ C. J. Friedrich: *The Age of the Baroque 1610—1660*. New York 1952. — En allemand: *Das Zeitalter des Barock*. Stuttgart 1954.

⁶⁴ P. Francastel op. cit. pp. 55—60. — A. Hauser op. cit. I. p. 463.