

Analyse
spectrale et fonction
du **POÈME**
baroque

*Actes de la 3^e session des Journées
Internationales du Baroque*

Jean Rousset

Les eaux miroitantes

Henri Weber

Structures chez A. d'Aubigné

Hélène Tuzet

La Canzone chez Marino

Gérard Genette

Structures narratives du Moïse sauvé

Cecilia Rizza

L'image du miroir (France et Italie)

Henri Lafay

Sonnet d'A. de Vermeil

Jacques Morel

Garnier : Le Trépas de Ronsarà

Marcel Raymond

Maniérisme et Baroque

Odette de Mourgues

L'image à la fin de la Renaissance

Tibor Klaniczay

L'aspect héroïque et combattant

Félix Castan

Un contre-champ littéraire

Jean-Claude Brunon

Langage et vision mystique chez Hopil

Jean-Pierre Chauveau

Tristan et la célébration des héros

André Verchaly

Musique de la poésie baroque

BAROQUE

Cahiers du Centre
International de
Synthèse du Baroque

3

Montauban
1969

L'ASPECT HEROIQUE ET COMBATTANT DE LA POESIE BAROQUE

Les recherches menées, ces deux dernières décennies, sur le baroque, ont prouvé qu'essayer de concentrer l'essence de celui-ci en une formule unique serait une entreprise vouée à l'échec. Dans les domaines les plus variés de la vie, des arts et des lettres, ce sont, en effet, des traits, des phénomènes si différents qui révèlent le baroque que celui-ci ne saurait être défini et caractérisé qu'avec une extrême prudence, compte tenu de la multiplicité de ses aspects et de ses contradictions.

Dans les ouvrages allemands des années 1920, il était de coutume de mettre l'accent sur le caractère militant de l'art baroque, ce qui excluait pour longtemps de la définition du baroque certaines œuvres poétiques anglaises et françaises, par exemple. De nos jours, par contre, c'est un exclusivisme contraire qui semble nous menacer : l'attention est tournée, avant tout, sur les aspects contemplatifs, féériques, exprimant l'incertitude. Certes, les ouvrages les plus récents présentent, dans ce domaine, des résultats qui ne sont pas près d'être oubliés ou écartés. Mais cette tendance risque, à son tour, de faire oublier ou négliger d'autres traits du baroque. Je me permets de renvoyer au livre riche en observations subtiles du critique anglais J. M. Cohen, paru en 1963 sous le titre *The Baroque Lyric*, où l'auteur ignore, délibérément, les éléments héroïques, combattants de la poésie lyrique baroque, et va même jusqu'à nier leur existence. Selon lui, à l'encontre de l'idéal héroïque de la Renaissance, à l'époque du baroque : « No ideal cause was served » ; en conséquence des guerres éminemment destructrices, ce sont les sentiments de la peur, de la fuite, de l'angoisse et de l'incertitude qui s'imposent à l'individu.

Il est indéniable que les motifs mentionnés sont vigoureusement présents dans la poésie baroque. Cependant, de même que l'homme de la Renaissance était loin de sacrifier uniquement à des idéaux héroïques, mais légitimait également, dans une mesure jusqu'alors inconnue, les exigences de l'égoïsme, de même les représentants de la période baroque ne se trouvent pas exclusivement dans les rangs des mercenaires de Grimmelshausen effectuant leurs dévastations insensées, ni parmi les intellectuels frémissant à la pensée de tels actes. Le baroque est l'une de ces époques où, sur la scène du « Theatrum mundi », un rôle de choix était aussi réservé aux héros luttant pour des buts élevés. La poésie baroque a aussi été l'expression de ce comportement actif, militant, soucieux d'influencer son entourage ; de plus, au sein de certaines littératures, elle a surtout été l'interprète d'un message héroïque.

En mettant en évidence l'aspect héroïque et combattant et en même temps persuasif et didactique de la poésie baroque, je ne désire aucunement placer cet aspect au-dessus des autres, ni le proclamer plus représentatif de l'époque. Je voudrais simplement déconseiller toute définition de la poésie baroque qui n'engloberait pas l'attitude militante. Cela d'autant plus qu'une telle prise de position signifierait l'exclusion de l'aire culturelle baroque certaines littératures nationales. Je pense en premier lieu aux littératures est-européennes, dans lesquelles l'aspect héroïque et combattant du baroque reste capital ; ce sont même parfois ces vues qui y annoncent, précisément, l'apparition de ce nouvel âge artistique. Qu'il me soit permis d'illustrer ce processus à l'aide de deux poètes hongrois.

L'un d'entre eux est Mátyás Nyéki Vörös (1575-1654), c'est à lui que revient l'initiative de la poésie religieuse baroque dans son pays ; l'autre c'est le comte Miklós Zrinyi (1620-1664), créateur de l'épopée nationale baroque en Hongrie. L'un comme l'autre étaient héritiers des traditions poétiques de la Renaissance et du maniérisme et c'est exactement grâce à leur attitude didactique, combative, qu'ils s'étaient écartés du goût de leurs prédécesseurs et se virent promus représentants du style baroque.

Pour la meilleure compréhension de leurs activités littéraires, il faut noter que la Renaissance en Hongrie avait atteint son apogée au cours de la seconde

moitié du XVI^e siècle, grâce aux cours de quelques grands seigneurs où s'épanouissaient une joie de vivre épicurienne ainsi qu'une poésie platonicienne et pétrarquaisante. Pour des raisons historiques cependant, cette prospérité ne dura pas longtemps. Elle fut suivie par une grande crise sociale, politique et idéologique, qui se révélait dans le développement rapide d'une littérature maniériste exprimant l'angoisse générale, et accompagnée par une vogue d'idées néo-stoïciennes. Or, le baroque fut en Hongrie à la fois négation de la Renaissance culminant dans le culte des jouissances et de la Beauté, et du maniérisme intellectuel, introverti et sceptique. Il fit son apparition conjointement avec deux vastes mouvements qui présentaient un programme positif et tentaient d'aboutir à la création d'un ordre nouveau : la Contre-Réforme sous la conduite des Jésuites, et le mouvement national se proposant de refouler le Turc en même temps que de limiter l'ingérence du pouvoir des Habsbourg. C'est au service de ces mouvements que s'étaient voués les hommes de lettres auxquels nous devons la naissance de la poésie baroque hongroise et au rang desquels se trouvent ce Nyéki Vörös et ce Zrinyi, dont je désire brièvement vous entretenir.

Le premier vécut comme chanoine dans la ville de Györ, centre important de la vie intellectuelle catholique où régnait l'esprit de l'humanisme tardif. Mais à l'ancien évêque humaniste, Demeter Náprági, amateur des doctrines stoïciennes, succéda, en 1619, Bálint Lépes, promoteur de la Contre-Réforme et ami des Jésuites. Ces derniers s'établirent dans la ville et l'ambiance de la Renaissance tardive se transforma rapidement en une ambiance baroque. Nyéki Vörös lui-même subit la même évolution.

Sa poésie comprend deux périodes bien distinctes : la première appartient à la Renaissance en déclin, l'autre au baroque en pleine expansion. La plupart de ses poèmes écrits avant 1620 imitaient, quant au sujet, à l'atmosphère, au style et à la métrique, les poésies religieuses de ces prédécesseurs — renaissants ou maniéristes. Ces poèmes témoignent d'un soin artistique, d'une maîtrise de la versification, d'une structure pleine d'harmonie.

Ses œuvres de la seconde période révèlent un monde tout différent. Le sentiment lyrique et personnel fait place à des idées didactiques et de propagande longuement traitées, parfois non sans prolixité. 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 un Hymne à la Vierge, chacun de ses poèmes récents s'attachera au thème des « quatre fins dernières ».

Le premier pas important de l'auteur dans cette voie nouvelle fut un poème didactique intitulé *Dialogue* ; il y reprend la vision médiévale de la discussion entre le corps et l'esprit. Écrit en 1620, cet ouvrage peut à juste titre être considéré comme formant une frontière entre la Renaissance et le baroque surtout parce qu'il se charge d'en finir définitivement avec le mode de vie de la Renaissance. Dans la *Visio Philiberti*, source médiévale de l'œuvre, le décédé est décrit comme une incarnation abstraite du pécheur ; le même personnage apparaîtra chez Nyéki Vörös 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 blé, qu'il possédait 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 d'oiseaux rares, qu'il était entouré d'une belle épouse magnifiquement vêtue, de courtisans joyeux, de gentilshommes à son service, 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'écoulant 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.

L'auteur dénonce ici une sorte de débauche épicurienne, 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 son *Dialogue* avec un autre dialogue en vers hongrois, écrit en 1608 par János Petki, poète stoïco-maniériste. Petki 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 Vörös 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, mais terrestre ; de son côté, son confrère baroque flétrit le vice, parce que celui-ci 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.

Après avoir voué à l'Enfer la conception de vue de la Renaissance, le poète du *Dialogue* concentra toute son attention sur la mort et la survie. Son second ouvrage portant un titre latin *Tintinnabulum tribudantium* traite méthodiquement les quatre fins dernières et offre au lecteur un volumineux *ars moriendi* en vers. Écrit en 1629, cet ouvrage développe les idées ébauchées dans *Dialogue* : sa critique dépasse celle du 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 non plus. La futilité et le caractère éphémère du monde étaient également un des thèmes de prédilection des poètes stoïciens ; il est traité entre autres dans plusieurs poèmes de János Rimay, éminent poète maniériste au début du siècle. Mais celui-ci entendait par « monde » le milieu méchant, inhumain et injuste qui encerclait l'homme, et 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 cependant 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 mauvais se trouve donc supplantée par le contraste métaphysique entre un monde précaire et l'éternité divine.

Nyéki Vörös considérait l'éternité comme le problème central des « quatre fins dernières ». Ce ne sont ni les souffrances, ni l'Enfer proprement dit qui inspirent la terreur au poète baroque, mais le sentiment de l'infini, de l'éternité. Voilà pourquoi il exprime sa pensée intime par ce cri du cœur :

Oh temps infini ! oh temps épouvantable !

Oh fin sans fin !

Durée impérissable ! Eternité !

Comment et jusqu'à quand ton feu brûlera-t-il ?

Le problème des quatre fins dernières représentait bien l'inquiétude de l'époque. L'optimisme de la Renaissance et son culte de la nature et de la beauté n'avaient pas su résoudre le problème de la mort et de l'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 non résolues des « fins dernières ».

Mais la question présente encore un autre aspect. L'attention spontanée portée aux « fins dernières » fut secondée par la propagande consciente des Jésuites ; l'ordre social et ecclésiastique avait, en effet, tout intérêt à détourner les regards des masses des biens terrestres et à les diriger vers les « fins dernières » de l'homme. Une étude d'André Chastel, publiée il y a quatorze ans, permet également de considérer la propagande jésuite comme l'une des causes principales du culte de la mort à l'époque baroque. Cette remarque pourrait s'appliquer aussi aux poèmes de Nyéki Vörös qui prennent place dans le cadre du mouvement jésuite et de la Contre-Réforme.

Or, vu ce caractère de propagande, vu l'objectif tendant à la persuasion, à la suggestion, on comprend pourquoi un sujet irréel, comme celui des quatre fins dernières, devait revêtir l'apparence du réel. On voit très souvent dans les œuvres baroques à caractère didactique cette unité d'un sujet fictif et d'une manière réaliste de le représenter. D'autre part, au début de l'âge baroque, un auteur, militant de la Contre-Réforme, devait tenir compte du fait que ses lecteurs étaient déjà passés par l'école rationnelle de l'humanisme. De là sa tentative d'imposer des thèses contraires à la raison, de désarmer la critique instinctive et d'entraîner les gens dans un monde de visions.

Le dialogue fictif entre le corps et l'esprit du mort fut l'un des motifs irréels et irrationnels que la littérature baroque avait empruntés au Moyen Age. Mais alors que la foi vivante de l'époque antérieure pouvait donner créance aux

choses fantastiques, après l'âge de la Renaissance, le poète était contraint de se servir de la palette de la réalité pour avoir du succès. Le procédé de Nyéki Vörös, faisant du mort un type connu de tous, caractérisé par des traits vraisemblables, correspondait parfaitement au réalisme exigé. Les descriptions naturalistes des tortures diaboliques et des horreurs de l'Enfer étaient guidées par les mêmes préoccupations.

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. Il est intéressant de voir que sa 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 les lumières triomphantes du monde des splendeurs. Et combien il est caractéristique de voir que le chapitre du 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 les plus cruels.

Les valeurs de la tendresse sont donc étrangères au style baroque de Nyéki Vörös. Mais il sait aviver les couleurs de la souffrance et de l'horreur, il peint avec vigueur les mouvements forts et les éléments déchaînés. Complètement épanoui, ce style revient dans les monumentales descriptions de batailles du poète Zrinyi, 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 Zrinyi pour représenter l'atmosphère de la lutte entre Turcs et Hongrois.

Nous voici donc arrivés au second de nos poètes, Miklós Zrinyi. Eminent homme politique et grand capitaine de guerre, fondateur de la science militaire dans son pays et auteur d'importants ouvrages de philosophie politique, il fut en même temps le poète baroque le plus remarquable de Hongrie. Cette activité multiple était subordonnée à un objectif unique : œuvrer au relèvement de la nation hongroise. C'est ce qui explique que, mis à part un groupe de poèmes d'amour, sa poésie ait pris un caractère héroïque et combattant.

Zrinyi conçut son œuvre principale, l'épopée intitulée *Le Désastre de Sziget* (Szigeti veszedelem), pendant l'hiver de 1645-1646. Le sujet en est la défense héroïque de Szigetvár, place forte des confins méridionaux de la Hongrie, contre les Turcs supérieurs en nombre, en 1566, défense conduite par l'arrière-grand-père et homonyme du poète. Selon l'idée fondamentale de l'épopée, le Turc a une emprise sur la Hongrie pécheresse, désunie, arriérée et faible au point de vue militaire, mais il est quand même condamné à l'échec contre la poignée de défenseurs de Szigetvár qui, si peu nombreux qu'ils fussent, représentent, par opposition aux péchés caractéristiques de tous les Hongrois, les vertus les plus hautes. Cette conception-là n'est pas une invention originale de Zrinyi ; elle avait été traitée à plusieurs reprises avant lui, par d'autres auteurs hongrois. Ces œuvres-là attribuaient déjà à l'événement, important certes, mais non décisif dans la guerre turco-hongroise, une portée de plus en plus grande. Les conditions historiques et les événements survenus depuis le combat de Szigetvár avaient amené les contemporains et surtout leurs descendants à considérer ce siège et l'exploit du capitaine Zrinyi comme un tournant décisif de la lutte entre l'Infidèle et la chrétienté tout entière. Ces écrivains, cependant, se sont avérés incapables de résoudre l'antagonisme entre les idées attachées au siège de Szigetvár, d'une part, et la réalité du sujet et des événements de l'autre. Ce n'est que Zrinyi qui réussit à lui donner la pleine authenticité artistique et à suggérer que la petite place forte de Szigetvár, succombant à la fin au nombre, ait vraiment triomphé de l'immense armée du sultan Soliman II. Il parvient à rendre tout aussi authentique l'enseignement qui se dégage de l'épopée, à savoir que la nation hongroise est capable de mettre fin à la domination des conquérants turcs en Hongrie, à condition de s'unir et de s'élever, tant du point de vue moral que militaire, à la hauteur des héros de Szigetvár. C'est là l'essence du programme politique de Zrinyi, et c'est ce programme qu'il réussit à traduire dans la langue de la poésie.

Représenter la réalité de la victoire turque comme irréaliste, et la victoire inexistante des défenseurs de la forteresse comme une réalité : voici une véritable tâche baroque, réalisable uniquement à l'aide d'une construction très consciente, assurant à chaque instant l'effet désiré. Le poète doit, tout en s'éloignant graduellement de la réalité, maintenir le lecteur dans l'illusion du réel. C'est pourquoi Zrinyi apporte un soin exceptionnel à employer d'une manière presque

méticuleuse les sources historiques et à représenter avec un réalisme étonnant les détails. Il pouvait y parvenir d'autant plus aisément qu'il était lui-même soldat, chef de guerre. Ce n'est donc pas à l'aide de ses lectures ou de son imagination qu'il évoquait et représentait les détails des combats, mais bien par expérience vécue et par connaissance professionnelle. C'est ce réalisme authentique qui sert de contrepoids à l'élément fantastique, merveilleux de l'œuvre et qui assure, jusqu'au bout, une apparence de véracité à tous les événements, même aux scènes les plus incroyables. Le secret de la réussite de l'ensemble réside donc dans la disposition des divers détails et nuances.

Nous pouvons observer cette méthode dans la transformation graduelle des deux principaux héros. Au début de l'épopée, le sultan Soliman II nous est présenté surtout comme un éminent homme d'État, un grand capitaine, et quelques allusions seulement nous donnent à penser que son pouvoir illimité, tant prisé par le poète, a pour base une oppression tyrannique et cruelle. Or, à mesure que l'action de l'épopée se déploie, et par suite des échecs subis en série par l'armée turque, ce sont justement les traits de caractère du cruel despote qui se révèlent en Soliman II, tandis que ses qualités positives se trouvent peu à peu reléguées à l'arrière-plan. C'est un des plus grands monarques du monde qui part en guerre contre la petite forteresse de Szigetvár, et c'est un tyran inhumain qui tombe sous le coup d'épée du héros chrétien. D'autre part, Zrinyi, capitaine de Szigetvár, est présenté d'abord comme un excellent commandant du château fort, et les proportions de son personnage ne dépassent jamais les limites de la réalité. Puis, de chant en chant, sa figure grandit d'une façon presque imperceptible mais continue ; le poète lui attribue des exploits de plus en plus considérables, mais en ayant soin de ne jamais dire à son propos que des choses qui restent absolument croyables à la lumière de ce qui précède. Par des transitions subtiles, à la fin de l'épopée, le héros de notre poète devient presque un demi-dieu mythique, sans que le lecteur ait la moindre occasion de douter de la réalité et de l'authenticité de ce qu'il vient d'apprendre.

Un projet poétique qui doit être accompli envers et contre les données réelles du sujet — représenter comme vainqueurs les défenseurs de Szigetvár —, voilà ce qui oblige souvent le poète à s'écarter des traditions, à passer outre aux clichés habituellement employés par les auteurs d'épopées. D'Homère au Tasse, les épopées décrivant le siège d'une ville ou d'une forteresse commencent, généralement, en plein sujet, et n'apprennent au lecteur les antécédents que plus tard. Pour Zrinyi cependant, ce chemin n'était pas praticable. Le siège de Troie ou de Jérusalem opposait deux armées d'une force à peu près égale ; Zrinyi devait, par contre, créer d'abord l'illusion que la poignée de défenseurs de Sziget et l'immense armée du sultan Soliman II étaient des adversaires dignes l'un de l'autre. C'est pourquoi il consacre six chants entiers à la description des antécédents du siège, et il sait nouer l'action de manière à faire arriver les immenses forces turques sous Szigetvár dans un état déjà quelque peu affaibli et à révéler les défauts cachés de cette cuirasse terrifiante. Parallèlement, il insère quelques actions, couronnées de succès, des défenseurs, ce qui lui permet de mettre en relief, de façon convaincante et suggestive, l'homogénéité, la vaillance, les excellentes qualités militaires du camp chrétien, si petit qu'il soit en nombre.

Tout aussi heureuse est la solution employée par l'auteur à la fin de l'épopée. La débandade du camp turc s'accroît vers la dernière partie de l'œuvre, les révoltes s'y multiplient et la prise de position des dirigeants turcs finit par obliger le sultan à avouer l'échec et à donner l'ordre de retraite. Cependant, le poète n'a évidemment pu modifier les événements historiques bien connus en transformant les défenseurs en vainqueurs réels. Il y insère donc un tournant inattendu qui lui permet de ramener les événements dans le cadre de la réalité historique : les Turcs interceptent un pigeon voyageur portant un message des défenseurs, réduit à un dixième de leurs effectifs, message qui annonce leur impossibilité de résister à un nouvel assaut général. C'est donc grâce à un fait du hasard et non pas à leurs succès militaires que les Turcs, ayant déjà reconnu leur défaite, reviennent sur leur décision et risquent, au lieu de se retirer comme prévu, la dernière attaque. Ainsi, le poète, sans faire violence aux faits historiques, arrive précisément par la représentation du dépérissement et de la mort héroïque à rendre plus complet et plus authentique encore le triomphe des chrétiens. C'est d'ailleurs une vérité historique que les défenseurs n'avaient pas attendu le dernier assaut des Turcs dans la forteresse déjà en flammes, mais qu'ils avaient succombé au cours d'une sortie héroïque. Fait qui a permis au poète de conserver l'initiative à ses héros, même dans cette ultime phase de l'action, et de leur faire porter, au prix du sacrifice de leur vie, le dernier et le plus grave coup à l'ennemi. Et puisque l'œuvre a, dès le début, attribué la force essentielle du camp turc au personnage et aux qualités extraordinaires,

tant militaires que politiques, du sultan Soliman, la victoire des défenseurs devient définitive lorsque, au cours des derniers combats, Zrinyi, élevé presque au rang de demi-dieu, tue le sultan de ses propres mains. Voici d'ailleurs le seul point où l'auteur s'écarte des données des sources historiques : le sultan Soliman II mourut effectivement pendant le siège de Szigetvár, mais il ne fut pas tué par l'épée de Zrinyi. Cependant, la simultanéité de la mort du plus grand conquérant turc et de la lutte héroïque des défenseurs de Szigetvár avait déjà, bien avant le poète Zrinyi, beaucoup intrigué la curiosité des contemporains, de sorte qu'il put s'appuyer sur une sorte de légende en reprenant cette invention, excellente d'ailleurs du point de vue poétique. Voilà comment l'épopée baroque de Zrinyi a pu remplir la fonction de diffuser, sous une forme suggestive, l'idée de la déchéance de la puissance militaire ottomane, l'idée que les Hongrois, en s'inspirant de l'exemple des héros de Szigetvár, sont pleinement capables de continuer les grands exploits de l'arrière-grand-père du poète et de délivrer leur pays de la domination turque.

Lorsque, dans l'épopée de Zrinyi, je considère la vigoureuse représentation poétique de l'attitude héroïque comme un phénomène baroque, je reste conscient de l'objection qui pourrait m'être opposée, à savoir que cet aspect héroïque de la littérature est présent dans beaucoup d'œuvres des autres époques aussi. Je serais même en mesure de renvoyer aux lettres hongroises qui, surtout au cours du XVI^e siècle, dans la période de la Renaissance, sont riches en œuvres tant épiques que lyriques qui se font l'écho poétique des combats menés pendant de longues décennies pour sauvegarder le pays du Turc et qui chantent la bravoure et l'abnégation des hommes de guerres. Cependant, entre ces œuvres et *Le Désastre de Sziget* par Zrinyi, la différence est fondamentale, et pour ce qui est du comportement de l'auteur, et pour ce qui est du style. Par exemple, un des poèmes les plus connus de Bálint Balassi, poète remarquable de la Renaissance, est consacré à l'apothéose des soldats assurant la défense permanente des régions frontalières. Ce poème lyrique, datant de 1589, est un véritable hymne à la bravoure. Mais le but du poète n'est pas de mobiliser, d'appeler sous les drapeaux ; ce qu'il veut, c'est élever jusqu'à des sommets idéaux les beautés et les dangers d'un mode de vie. Ici, l'aspect héroïque se présente dans le cadre de l'idéalisation et de la conception Renaissance de la Beauté, il leur reste subordonné. Par contre, chez les poètes baroques, il se fonde à cette volonté de convaincre, d'éduquer, de mobiliser et d'activer qui leur est propre. Le principe du « docere et delectare », si fermement représenté par les théoriciens humanistes, s'est scindé en deux dans la poésie baroque. Au lieu d'une harmonie, nous avons une suprématie de l'un ou de l'autre de ces deux aspects dans chaque œuvre. Dans les poèmes des poètes baroques, l'aspect héroïque et combattant s'accompagne de l'exclusivisme du principe du « docere », tandis que celui du « delectare » est refoulé au second plan. La supériorité de l'élément de propagande ne facilite généralement pas le fini artistique ; les poètes baroques au service d'une idée, d'un but concret restent, la plupart du temps, étrangers à la remise sur le métier de leurs vers : ils œuvrent rapidement, sous l'effet de la passion et de l'inspiration. Zrinyi lui-même n'a-t-il pas composé son épopée en un seul hiver ? Dans son prologue, il ne cache d'ailleurs pas qu'il n'a pas eu le temps, comme les anciens auteurs, Virgile et tant d'autres, de mûrir, d'améliorer patiemment son ouvrage. Mais, ce que les œuvres de ce genre perdent en subtilité de détail, en élégance stylistique, elles le regagnent en spontanéité, en vigueur, en allant poétique. Si bien que de nombreuses licences de versification se trouvent, en fin de compte, justifiées par l'effet esthétique de l'ensemble de l'ouvrage.

Ce qu'en poésie baroque je désigne du terme « aspect héroïque et combattant » est en totale harmonie avec certaines données générales de l'époque. Celle-ci a très souvent forcé ses représentants à s'attaquer à des tâches excessives, quasi insolubles : le rétablissement de la domination de la foi religieuse à la suite de son ébranlement par la Renaissance ; le rétablissement du pouvoir de l'Église catholique et le refoulement des nouveaux cultes protestants ; la défense opiniâtre et désespérée, par ceux-ci, de leur existence et de leur rayonnement ; la résistance farouche de certains petits peuples — plus d'une fois abandonnés à eux-mêmes — face aux grandes puissances, ou leurs efforts pour arracher à nouveau leur indépendance à d'immenses empires. Chacun de ces objectifs réclamait des efforts inouïs, si bien qu'il ne pouvait jamais être intégralement atteint. L'homme de la Renaissance se considérait comme capable de actes, des œuvres les plus audacieux. L'homme du baroque s'imposait des tâches surpassant ses forces. Voyez ce Miklós Zrinyi qui, dans sa carrière politique et militaire, n'aspirait à rien moins qu'à arracher son pays à l'étau de deux grandes puissances pour le conduire sur la voie de l'indépendance ; quant à son œuvre poétique, il la destinait à convaincre la nation de la possibilité de cet effort.

Mais non moins gigantesque était la tâche de ces penseurs néo-scolastiques qui se proposèrent de mettre en harmonie les vérités considérées comme immuables de la philosophie et de la théologie au Moyen Age avec les résultats des sciences laïques de la Renaissance. Les artistes baroques visent tous à vaincre la matière, à surmonter des obstacles techniques, à arriver à des effets que, dans le fond, la réalité ne vérifie pas, à faire croire ce qui est incroyable, ce qui n'existe pas, à faire accepter comme réel ce qui est foncièrement irréel.

Dans de telles conditions, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'en poésie aussi, l'attitude héroïque, militante, tendue vers l'effort pour surmonter les obstacles ait dû jouer un rôle bien plus important qu'aux époques précédentes et exiger, de la sorte, de nouveaux éléments de présentation artistique, de nouvelles formes d'imagination poétique, et donc le développement de nombreuses composantes du style baroque.

Tibor KLANICZAY

Membre de l'Académie Hongroise
Professeur associé à la Sorbonne