Tradition et actualité dans l'art baroque de la Hongrie du XVII^e siècle (la thématique nationale)

Géza Galavics

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/476>

DOI : 10.4000/baroque.476

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 20 janvier 1976

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Géza Galavics, « Tradition et actualité dans l'art baroque de la Hongrie du XVII^e siècle (la thématique nationale) », *Baroque* [En ligne], 8 | 1976, mis en ligne le 02 mai 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/476> ; DOI : 10.4000/baroque.476

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

Tradition et actualité dans l'art baroque de la Hongrie du xvii^e siècle (la thématique nationale)

Géza Galavics

- 1 Le trait commun du système des manuels d'iconographie si souvent consultés par les historiens de l'art et qui sont consacrés, en partie ou entièrement, aux œuvres artistiques de la période baroque en procédant à l'approche des modifications de la thématique selon une systématisation et une abondance de détails diverses – ce trait commun, dis-je, est de toujours chercher, dans les matières examinées, ce qui est collectif, permanent, répété et de négliger, en général, l'individuel, l'unique, les types de représentation rares¹. Pourtant, il est quasiment indispensable, pour pénétrer à fond l'art de telle ou telle période, de prendre ceux-ci en considération².
- 2 En ce qui concerne les groupes de thèmes individuels dans ce domaine, ce sont les éléments locaux qui créent la plus grande partie de la thématique artistique. En comparaison du stock du fonds international de contenus de l'art baroque, dont les éléments peuvent être généralement retrouvés n'importe où grâce aux reproductions polygraphiques, les composants nationaux : de sa thématique se sont développés conformément aux besoins et possibilités de l'aire géographique donnée et leur application caractérise également, en majeure partie, ce territoire. Ces éléments régionaux – changeant selon le pays, parfois selon la province – ont surtout bénéficié de l'attention de la recherche nationale ou locale. C'est surtout la recherche en France et en Allemagne qui est riche d'une littérature particulièrement abondante sur les éléments locaux : de la thématique religieuse, sur les saints locaux, mais, pour la plupart, ces ouvrages sont hagiographiques³. Ces questions ont été abordées bien plus rarement sous l'angle de l'histoire de l'art et, alors aussi, plutôt corollairement à d'autres thèmes. Tel fut le cas du gros ouvrage consacré à l'art de la Contre-Réforme des Pays-Bas par J. B. Knipping qui a présenté les saints de cette région et les motifs de l'intérêt qui leur fut témoigné à l'époque ; tel fut également le cas de l'œuvre de W. Tomkiewicz qui a

développé les tendances à l'actualité de l'art polonais aux xvii^e et xviii^e siècles, cela en grande partie sur la base de la fréquence des composants nationaux⁴. Le recensement le plus détaillé de ceux-ci dans les beaux-arts profanes d'une contrée a été fourni par H. Van de Waal qui a étudié les racines et l'épanouissement artistiques de la représentation du passé historique aux Pays-Bas⁵. De plus amples matières internationales n'ont été analysées que par L. Réau qui, dans son iconographie, a brièvement traité de la thématique nationale dans l'art sacré, de la présence des saints locaux, régionaux et nationaux – en se conformant, toutefois, en grande partie à des exemples médiévaux⁶.

- 3 Cependant, le problème des éléments du contenu ayant pris forme dans l'art d'un territoire bien défini et s'y cantonnant ne relève, d'aucune sorte, exclusivement de la recherche locale intéressée. En effet, dans l'art baroque et parallèlement à la thématique d'expansion générale, ces éléments sont partout présents, même si leurs proportions sont différentes; ainsi, ce phénomène est de portée générale, son apparition, sa configuration doivent indubitablement comporter des lois communes. Donc, sans nous livrer à un tronquage de l'art baroque, nous ne saurions écarter ce facteur notable de sa thématique. Bien que l'art de toutes les régions touchées par le baroque soit conditionné par la présence conjointe des éléments généraux et locaux, il est possible et motivé de procéder à des analyses à part des éléments de contenu régionaux aussi. En effet, chaque fois qu'un pays ou une province ne se contente plus des composants du fonds international de contenus de l'art baroque universel et que sa société réclame l'expression artistique de messages neufs, enracinés dans ses propres réalités, ceux-ci étant transmis soit par la refonte de schémas iconographiques courants, soit par des types de représentation nouveaux, d'inspiration locale, l'analyse des œuvres à ranger dans cette catégorie fournit, en tout état de cause, des informations sur l'art de la contrée étudiée qui ne sauraient être dégagées par d'autres procédés⁷. Ainsi, elles peuvent nous éclairer sur le rapport entre l'art et la société, sur le rôle social de l'art ou sur les attentes sociales relatives à celui-ci, sur le « degré d'évolution » de l'art et, plus généralement, sur le mécanisme de l'expression artistique de la réalité sociale, sur le caractère de la fonction opérative de l'art, ou sur la structure des beaux-arts en tant que système de langage autonome. Et il nous semble que, de la sorte, nous arriverons à une image plus directe que celle fournie par l'adoption nationale du fonds de contenu de l'art baroque universel.
- 4 Dans ce qui va suivre, nous nous permettrons de présenter les éléments nationaux de la thématique de l'art baroque dans la Hongrie du xvii^e siècle. Deux facteurs ont joué le rôle primordial dans leur création, leur interprétation et leur survie, et ils ont été constamment identiques qu'il se soit agi d'œuvres artistiques hongroises conçues à des fins et sur commandes profanes ou ecclésiastiques, ces deux facteurs ont été la tradition et l'actualité. Et ils sont toujours étroitement concomitants, même si, dans les différentes œuvres, l'un ou l'autre se manifeste avec plus d'insistance. La tradition ne pouvait se faire force vive, agent efficient que si elle véhiculait une signification conforme à l'époque donnée, se rattachant aux problèmes de celles-ci, une signification d'actualité; et souvent, vers l'avenir aussi, c'était par l'appréciation du passé que menait le chemin...
- 5 Les monuments les plus anciens de l'art baroque en Hongrie datent des alentours de 1630; environ un quart de siècle auparavant, à la Diète de 1608, la grande noblesse hongroise avait passé un compromis avec la Maison Habsbourg pour s'assurer ses prérogatives féodales et avait choisi la voie d'une reféodalisation plus vigoureuse, en

conséquence de laquelle la direction de la Contre-Réforme passa aux mains d'un nouveau groupe particulièrement énergique des Jésuites hongrois⁸.

Comme partout ailleurs en Europe, en Hongrie aussi, la Contre-Réforme s'est efforcée, dès ses débuts, d'incorporer à son programme les traditions du passé national. Son attention se tourna donc, en premier lieu, vers les saints nationaux, dont les principales figures : saint Etienne, saint Eméric, saint Ladislas, sainte Elisabeth – étaient issues de la maison régnante médiévale de Hongrie, si bien que leur culte pouvait se prévaloir d'une notable tradition étayée par les beaux-arts aussi⁹. À toutes les époques, les figures des rois nationaux hongrois ont fait partie intégrante de l'idéologie nationale, ce qui fait que leur importance et l'interprétation de leurs actions ont fréquemment changé conformément aux exigences des diverses époques. La Contre-Réforme hongroise a également modelé les saints rois à son image et a élaboré, à leur propos, une conception de vaste envergure. Selon celle-ci, saint Etienne, le premier roi, avait offert le pays à la Sainte Vierge et, depuis lors, la Hongrie était *Regnum Marianum*, la Mère de Dieu était *Patrona Hungariae*. Et si, malgré cette protection de la Vierge, le pays avait connu, surtout depuis le milieu du xvi^e siècle, tant de vicissitudes, dont l'occupation ottomane sur plus d'un tiers de son territoire, la cause ne pouvait être autre que la division confessionnelle, l'existence des protestants qui ne vénéraient pas convenablement la Vierge. La solution ne pouvait donc s'offrir que dans le rétablissement de l'unité de culte, dans le triomphe de la Contre-Réforme – professaient nos Jésuites qui, dans la popularisation de cette conception, réservaient un rôle de poids aux beaux-arts aussi¹⁰.

- 6 Les premières formulations artistiques de la conception de la *Patrona Hungariae* accompagnèrent les œuvres d'auteurs jésuites, une fois l'épanouissement, après le tournant du siècle, de la littérature hongroise réalisé : sur les pages de titre de l'un des ouvrages apologétiques du plus important auteur du baroque précoce en Hongrie, Péter Pázmány (1613, 1623) et de la traduction catholique de la Bible par György Káldi (1626), ainsi que sur les gravures sur bois de *Cantica* (1633), l'ouvrage – dédié aux Hongrois – du Jésuite français Montmorency¹¹

Page de titre du *Guide conduisant à la vérité divine* de P. Pázmány. Gravure su cuivre, 1623

- 7 Le genre relevait donc de l'art graphique reproduit, de si grande portée dans la diffusion du programme artistique du *Tridentinum*, tandis que le mode d'expression restait encore conforme à l'inspiration caractéristique de la Renaissance tardive. En effet, les artistes inconnus de ces feuilles n'avaient fait que juxtaposer les détails de la conception – les saints hongrois, la Vierge, les armes nationales –, mais leur corrélation était uniquement accessible par la voie de la logique, non par le mode d'expression artistique. Ainsi, les contemporains de ces œuvres graphiques savaient que celles-ci comportaient – conformément à la conception de la *Patrona Hungariae* – le geste de saint Etienne et de ses successeurs de consacrer le pays à la Vierge, la figure de celle-ci assurant protection contre le péril turc, et le programme jésuitique de la Contre-Réforme, mais ils le savaient seulement, ils ne le voyaient pas.
- 8 Cependant, la Contre-Réforme exigeait précisément des beaux-arts de convaincre les masses par la vision – et ce fut là l'un des buts de l'art baroque. Le modèle le plus ancien de la formulation baroque de l'idée de la *Patrona Hungariae* se retrouve sur l'autel de l'église jésuite de Győr (1642), l'un des premiers édifices de cet ordre en Hongrie. Cet autel faisait partie d'un ensemble au sein duquel les autels ne portaient pas les titres communs à ceux des églises jésuites (saint François de Xavier, saint Ignace de Loyola, les Martyrs, le Christ sur la Croix, l'Ange gardien, saint Joseph, etc.), car la thématique de chacun d'entre eux se rattachait à la personne de celui qui en avait fait la commande et à la couche sociale qu'il représentait, cela dans l'intention de les gagner à la cause de la Contre-Réforme ; le choix insolite des titres d'autel témoigne effectivement des concessions à leur intention. L'autel de la Vierge des Armées s'adressait aux soldats allemands de la place forte ; l'autel saint Paul, aux soldats hongrois ; l'autel sainte Rosalie aux commerçants de la ville qui étaient, en partie, d'origine italienne ; l'autel *Patrona*

Hungariae se proposait, lui, de toucher la noblesse hongroise. C'est pour cela que, sur ce tableau, l'accent est mis sur la lutte contre le Turc, sur révocation des rois nationaux, les Jésuites liant ces visées profanes à leur propre programme de la Contre-Réforme¹².

- 9 Sur ce tableau d'autel, nous voyons, dans le champ supérieur, saint Etienne agenouillé devant la Sainte Vierge et lui offrant le pays, tandis que, dans le champ inférieur, les saints hongrois, Eméric, Ladislas, Adalbert et Gellért (Gérard) opposent leurs boucliers portant l'inscription *Patrona Hungariae* aux flèches des Turcs.

Détail de l'autel de la Patronae Hungarias, 1643, Győr, ancienne église des Jésuites

- 10 Au pinacle, entouré des saints de l'ordre ignacien, nous avons l'archange saint Michel qui chasse les infidèles : les Turcs et les théologiens protestants. Les artistes à qui nous devons cet autel ont donc réuni, en un seul ensemble, tous les aspects de la conception élaborée par les Jésuites. Le peintre du tableau a fait preuve de l'utilisation conjointe d'éléments nouveaux et traditionnels. Quant à saint Michel triomphant du Malin, nous avons, cette fois-ci, une variante actualisée d'un schéma de composition bien connu et souvent sollicité, une variante rapportée aux Turcs et aux protestants. Par contre, lors de la réalisation du tableau central, l'artiste a élaboré un nouveau type de composition, inconnu jusque-là dans le langage artistique courant du baroque universel. À cet effet, il a utilisé l'idée et l'iconographie de la page de titre du *Guide* (Kalauz ; deuxième édition, 1623) de Péter Pázmány, mais il a déplacé les figures de la gravure sur cuivre et les a ordonnées en une scène spectaculaire. De la sorte, par ses solutions et ses intentions, l'autel *Patrona Hungariae* de Győr nous informe du rôle social dévolu aux beaux-arts dans la Hongrie, au milieu du xvii^e siècle, du caractère de ce rôle, et nous permet de pénétrer la fonction représentative d'une œuvre d'art en mesure de représenter des couches sociales. Quant à son nouveau type de composition, il nous donne une idée des particularités de la

représentation imagée, si caractéristique du baroque - réunissant le ciel et la terre, le passé et le futur -, tout autant qu'un échantillon de l'efficacité de cette manière.

- 11 L'autel de l'église jésuite de Győr avait, de la sorte, vigoureusement remodelé, dans l'intérêt du programme bien défini de la Contre-Réforme et de l'efficacité de l'expression imagée, la tradition vivante liée à des personnalités marquantes du passé national. Dans les œuvres d'art à thème hongrois, de caractère et à fonction profanes, cette tradition se manifeste de façon bien plus percutante, ce qui est en corrélation avec leurs mécènes et la qualité de leur message.
- 12 Dans l'histoire de l'art profane à thématique locale de tel ou tel territoire, c'est en général la représentation des souverains qui est le facteur le plus important. Ainsi, en Pologne, au xvii^e siècle, la plupart des œuvres à thème national ont été commandées par la cour royale et les nobles se sont aussi conformés à l'exemple de celle-ci¹³. De même, presque tous les thèmes locaux de l'art baroque autrichien se rattachent à la cour de Vienne et à son entourage. À cette époque, la Hongrie et la Bohême appartenaient à l'Empire Habsbourg, le souverain duquel était, en même temps, roi de ces deux pays. Mais le siège représentatif princier restait à Vienne ; ce qui fait que ni le royaume de Hongrie, ni celui de Bohême ne disposaient des cours royales propres qui auraient désiré accroître ses splendeurs et ses luxes, soit en évoquant les figures éminentes du passé national, soit en perpétuant les événements mémorables de l'époque même¹⁴. En Bohême comme en Hongrie, il n'y avait que l'ordre nobiliaire, le dépositaire des traditions de ces deux royautes nationales à riche passé qui pouvait exiger une thématique nationale de l'art baroque. Mais les ordres tchèques avaient perdu le combat contre le pouvoir Habsbourg (bataille de la Montagne Blanche, en 1621), c'est pourquoi l'art baroque tchèque si riche et si original n'abonde qu'en œuvres religieuses à thème local, tandis que le caractère spécifiquement tchèque fait défaut aux œuvres d'art profanes¹⁵.
- 13 Par contre, la noblesse hongroise avait mis à profit les guerres du début du siècle, les luttes intestines des Habsbourg pour le trône et les mouvements pour l'indépendance partis de Transylvanie pour renforcer ses privilèges. Sa fierté nationale ainsi accrue chercha, ensuite, son expression dans les beaux-arts aussi. Cette noblesse faisait remonter ses privilèges au passé le plus lointain, jusqu'aux anciens rois et les œuvres d'art qu'elle commanda se proposèrent de rappeler cette période. L'un des genres qui, dans ce domaine, avait pris forme à la fin du xv^e siècle et connut une grande popularité au xvi^e siècle et au début du suivant fut les séries de portraits des rois des différentes nations. En Hongrie, ce fut à la fin de la Renaissance tardive, au début de la période baroque, à partir des années 1630-1640, que ces séries de portraits commencèrent à être propagées, représentant les chefs des Hongrois des temps de la conquête du pays, les rois nationaux, puis les souverains Habsbourg. On doit une série à l'aquarelle de ce genre, destinée à des mécènes de Hongrie, à Johann Ledentu de Vienne (aux alentours de 1643) ; le château Forgach de Gacs (Italie) ; première moitié du xvii^e siècle garde les restes de telles peintures murales ; un ensemble de tableaux jadis dans le château de Rohonc (Rechnitz) de la famille Batthyány (années 1660-1670 ; aujourd'hui, au Musée National Hongrois de Budapest) ; les bustes de dix-huit ducs de Hongrie ornent la façade du château Eszterbazy de Kismarton (Eisenstadt), ces sculptures étant l'œuvre de H. M. Mayer (1667)¹⁶.

Géza I, roi de Hongrie. Peinture murale du château de Gács (Halič) de la 1^{ère} moitié du xviii^e siècle

- 14 Les pièces précoces de ces séries réalisées dans des genres divers – les représentations des souverains de Gács et Kismarton et probablement, les portraits royaux de Ledentu – sont à considérer comme des types autonomes, tandis que les autres se conforment, presque sans exception, à une série de portraits des rois de Hongrie qui avait été gravée sur cuivre et qui fut ensuite rééditée, augmentée, variée, tout en conservant nombre d'éléments de la tradition iconographique médiévale, des portraits gravés sur bois de la *Chronique Thuróczi* (1488). Cette série gravée fut réalisée, dès le milieu des années 1620, sur commande d'un mécène hongrois, par le cercle Sadeler de Prague, mais ne fut éditée qu'en 1664 par les bons soins du plus grand mécène baroque de Hongrie, Ferenc Nádasdy

17.

Keve, duc des Magyars. Gravure sur cuivre. Année 1610 (Mausoleum..., Nurnberg, 1664)

- 15 La série de portraits des chefs et des rois hongrois resta, pendant toute l'époque baroque, le type de représentation profane le plus prestigieux dans le pays et, de toutes ses contrées, nous en avons des variations selon les compositions les plus diverses. On pouvait les retrouver aussi bien dans les couloirs ou les salles d'honneur de châteaux et de manoirs que dans les salles de débat des maisons du *comitat*, dans les hôtels en ville des nobles ou dans les gentilhommières de la petite noblesse, tandis que leurs dimensions allaient de pièces grandeur nature ou encore plus grandes aux images tout juste d'une paumée. Et le fait que les différentes représentations dérivèrent toutes, pour ce qui était de leur composition, de la série mentionnée, démontre que la tradition a joué un rôle de premier plan non seulement dans les couches idéologiques de la conscience nobiliaire hongroise, mais aussi dans son expression artistique, donc que cette tradition comportait une part iconographique aussi.
- 16 Si les portraits royaux visant à évoquer les gloires du passé et les fastes du présent s'accompagnaient d'autres figures, la série devenait celle, plus générale, des « *uomini famosi* » ; là, parmi les personnages bibliques et mythologiques, les héros antiques et médiévaux, les chefs et souverains nationaux devenaient encore plus marquants. Une vue semblable faisait parfois incorporer aux séries les personnages éminents de la famille du mécène, ce qui permettait de proclamer à la fois la grandeur de l'ancienne Hongrie et celle de leur propre lignée. Cf. la galerie de portraits déjà citée de la famille Batthyány, ainsi que la série de peintures murales du château Eszterházy à Nagybicse (Bytea), années 1720-1730¹⁸. Mais il était également coutume d'enrichir les séries royales des figures allégoriques des provinces qui avaient, naguère, appartenu au royaume de Hongrie et comme leur majeure partie était sous le joug turc, l'évocation de la puissance d'autrefois prenait un sens antiturb aussi. [Peintures murales de la salle d'honneur du

château Eszterházy de Kismarton ; œuvres de Carpofo Tencala, 1674, complétées à la fin du xvii^e siècle]¹⁹.

- 17 La lutte contre le Turc était le problème majeur de la Hongrie du xvi^e et du xvii^e siècle et elle s'avéra déterminante dans la thématique des beaux-arts. Aussi bien dans l'art d'Église que dans celui profane, elle fournit les sujets primordiaux - parallèlement aux rappels de la gloire du passé national. Or, cette idée pouvait s'exprimer le plus directement dans le genre du tableau de bataille. Déjà, à la fin du xv^e siècle, on voyait, au palais de Buda du roi Mathias Corvin, la représentation du coup d'éclat d'un preux hongrois ayant combattu le sultan²⁰. Cependant, rien qu'en conséquence de l'occupation ottomane de Buda, survenue en 1541, cette œuvre n'était plus en mesure de servir de point de départ à une tradition semblable à celles des types de représentation des saints rois de Hongrie au Moyen Âge.
- 18 La lutte contre le Turc ne fit son apparition dans notre art monumental que vers le milieu du xvii^e siècle. Alors un tiers du pays était occupé déjà depuis cent ans et la partie restante du royaume de Hongrie menait un combat quasiment ininterrompu. Le fait que ce thème n'apparut dans l'art monumental qu'à l'époque mentionnée ne trouve donc pas sa cause directe dans l'action militaire même, puisque celle-ci était permanente depuis la fin du xv^e siècle, mais bien plus dans le développement de la civilisation baroque portée sur la quête des idéaux héroïques, la glorification des entreprises téméraires. Pour l'aristocratie hongroise, cela représentait la glorification de ses ancêtres (mais aussi de soi-même, de ses lignées) et, corollairement, le bon exemple dans la lutte contre l'occupant.
- 19 Combien cette question était d'actualité brûlante pour la société nobiliaire du pays au xvii^e siècle la littérature nous le fait aussi comprendre. Dans l'un des chefs-d'œuvre de la littérature baroque hongroise, l'épopée intitulée *Szigeti veszedelem* (*Le désastre de Sziget*, 1651), Miklós Zrínyi a commémoré l'héroïque défense, par son aïeul, de la place forte de Szigetvár assiégée par le sultan, et ce bel exemple, de patriotisme et de vertus militaires lui permettait de proclamer le programme de l'écrasement du Turc et de la fin de l'occupation. De même, vers le milieu de ce siècle, l'auteur de l'une des plus belles biographies baroques hongroises, le futur prince de Transylvanie, Janos Kemény, évoquait souvent son aïeul, ce Simon Kemény, combattant dévoué, tombé contre le Turc²¹.
- 20 C'est en même temps que ces œuvres littéraires que fit son apparition en Hongrie, en tant que genre neuf, fidèlement aux particularités de la manière de voir et des formes européennes, la peinture historique et monumentale de scènes de bataille. Son implantation avait été facilitée par ces tableaux de bataille de style Renaissance tardive que Ferenc Nádasdy, le mécène le plus perspicace du baroque précoce hongrois et son beau-frère, Pat Eszterhazy, avaient vus, en Allemagne du Sud, lors du couronnement, en 1653, de Ferdinand IV à Francfort. Les plafonds de la salle d'honneur du château de Sárvár, commandés par Ferenc Nádasdy, furent réalisés conformément à l'inspiration puisée directement à ces œuvres allemandes, mais sous l'effet des exigences effectives du milieu social hongrois de l'époque. Nádasdy avait désiré avoir les batailles des campagnes menées, au tournant du siècle contre la puissance turque, de la Guerre dite de Quinze ans (1593-1606) et il avait voulu que leur point focal fût la victoire de Sziszek (Sisak, 1598), une mémorable bataille de son grand-père - également Ferenc Nádasdy - capitaine célèbre de son temps. Autour de ce tableau, le peintre avait évoqué les batailles ou sièges de Buda, de Tata, de Pápa de Székesfehérvár, de Nagykanizsa et de Győr. L'artiste n'était autre que Hans Rudolf Miller de Vienne qui avait représenté, devant les panoramas de haute fidélité topographique des fortifications, des moments caractéristiques des

combats : investissement de la place forte, le siège, l'attaque de la cavalerie, duel de cavaliers, l'ennemi pourchassé.

Le siège de Pápa (1602) par H. R. Miller. Peinture murale au château-fort des Nádasdy à Sárvár, 1653

La composition de ces tableaux relève de ce type des représentations historiques sur lequel les figures de face à l'avant-plan ont, derrière elles, les fortifications vues d'en haut. Dans chacun de ces champs, le peintre travailla dans les parties figuratives d'après une série de gravures de Antonio Tempesta (disciple de Vasari), représentant P. Aemilius, héros romain, et s'était consciemment efforcé de ne pas faillir à la fidélité historique. Pour cela, en brossant les arrière-plans, il avait utilisé des gravures comme modèles : celles sur cuivre de H. Siebmacher qu'il avait empruntées à la *Cosmografia* de H. Ortelius ; enfin, sur le tableau central, pour rendre la figure de Ferenc Nádasdy, il s'était référé au portrait conservé dans la galerie familiale²².

- 21 Ce dernier fait indique, rien qu'en soi, dans quelle mesure directe le nouveau genre était en rapport avec l'aspiration des galeries de portraits chez les nobles de s'enorgueillir d'ancêtres glorieux. Cependant, les possibilités de genre du tableau historique monumental étaient plus vastes que celles du portrait et cela ressort du programme de l'ensemble pictural de Sárvár. En 1653, Ferenc Nádasdy faisait orner les murs de sa salle d'honneur de sept batailles contre le Turc entre 1597 et 1602 ; or, cela représentait bien plus qu'une simple chronique de la Guerre de Quinze ans, c'était plutôt tout un programme antiturc. Seul le grand exemple, la bataille du grand-père Nádasdy appartenait au passé. Les scènes de bataille de la voûte de la salle d'honneur s'adressaient directement au présent, elles se proposaient de secouer les spectateurs et leur message poussait également ses racines dans les réalités du milieu du xvii^e siècle. L'évocation des sept mémorables champs de batailles de la lutte contre le Turc, leur présentation en tant qu'exemples dignes d'être suivis expriment, l'aide du langage pictural, ce qui est

carrément dit sur les banderoles des deux groupes de puttos du plafond : *Amat Victoria Curas* et *Victoria Comes Gloriam*. Ce programme pouvait être celui de tous ceux qui vivaient dans les régions limitrophes de la portion du pays occupée par les Turcs et qui devaient affronter les périls venant de ceux-ci presque quotidiennement. Pour eux, la lutte contre la puissance ottomane était une condition de survie, la seule voie disponible. C'est pour cela que la représentation artistique de combat se propagea surtout en Transdanubie, cette région de la Hongrie s'appuyant sur l'Autriche et la plus directement menacée par la poussée turque. Chez Miklós Zrínyi, le meilleur soldat et poète hongrois de l'époque, la série de scènes de bataille ne se contentait pas d'évoquer les ancêtres et de donner un programme d'actualité comme chez Nádasdy : elle perpétuait ses propres victoires sur le Turc. [Réalisée avant 1660, cette série ornait le château de Csáktornya (Cakovec), mais nous n'en avons plus que la description de l'époque]²³.

- 22 Qu'ils chantassent la gloire des membres de telle ou telle famille aristocratique ou les victoires du mécène même dans le combat antiturc, les tableaux de bataille turco-hongroise des châteaux de la Transdanubie donnaient corps à l'idéal héroïque de la culture baroque de cour. Et si cet idéal ne s'exprimait pas dans un cadre allégorique ou, grâce à des personnages mythologiques, comme, par exemple, dans le cas de la première œuvre profane représentative de l'art baroque centro-est-européen : l'ensemble pictural également nanti d'un message politique de la loggia ou de la salle d'honneur de l'hôtel Wallenstein à Prague (Baccio del Bianco, 1629)²⁴, mais justement par la représentation des moments marquants de la lutte contre le Turc sur territoire hongrois, cela ne peut être imputé uniquement aux mécènes témoignant de sensibilité aux problèmes d'époque et à leur sens artistique. Un rôle revient indubitablement aux circonstances aussi, dans lesquelles la question du combat à mener contre le Turc était tout à fait à l'avant-plan.
- 23 En effet, c'était vers le milieu du siècle que la puissance ottomane avait commencé à lancer ses attaques toujours plus fréquentes surtout contre la Transdanubie et celles-ci pesaient lourdement sur les seigneurs de cette région contraints à se défendre, parfois à contre-attaquer. C'est alors que ces seigneurs et aussi ceux du reste de la Hongrie se mirent à exiger avec toujours plus d'insistance, dans les beaux-arts, dans les lettres, mais aussi dans la vie politique, la déclaration de la guerre contre le Turc. Mais la cour de Vienne ne souscrivait pas à cette idée, elle avait même nettement interdit toute contre-attaque, toute action, punitive ; elle voulait maintenir à tout prix la paix qui – de facto – n'existait plus. À cette époque, la cour de Vienne devait se préoccuper des événements de la Guerre de Trente ans, du problème de la succession d'Espagne et des possibilités de contrebalancer la politique française. De la sorte, dans les années 1650, les seigneurs hongrois n'avaient que deux alternatives à leur disposition : combattre le Turc ou courir le danger d'être exterminés. La question étant posée avec une telle netteté, la réponse exigée des beaux-arts devait également être claire, sans équivoque. Et cette réponse ne pouvait être que l'acceptation de la lutte et la propagande de sa nécessité. Sa forme la plus directe, la plus efficace était, précisément, de rendre – dans le cadre assuré par les normes artistiques de la représentation européenne dégagées à la fin du xvi^e siècle et au début du xvii^e – cette lutte même contre le Turc. Comme ces tableaux poussaient à l'action effective, à venger les raids ottomans, comme ils proclamaient, en conséquence, un programme tout à l'opposé de celui de la cour de Vienne, ils reflétaient également des tendances l'opposé de celui de la cour de Vienne, ils reflétaient également des tendances hostiles aux Habsbourg ; cela vient étayer l'existence – connue à partir d'autres sources aussi – d'une opposition croissante, conditionnée par le jugement divergent porté sur

l'opportunité de la guerre de la grande noblesse hongroise auparavant tout à fait fidèle à la maison régnante.

- 24 De la sorte, le développement de cette peinture, la tournure prise par la signification des scènes des batailles turco-hongroises peuvent nous permettre de saisir avec une acuité particulière le rôle social, la fonction opérative des beaux-arts. Dans le cas donné, l'élément le plus caractéristique du rapport entre réalité sociale et expression artistique est que le nouveau genre était en interférence, dès son apparition, avec une tendance politique bien définie et que son expansion était également déterminée par celle-ci.
- 25 Dans les années 1650-1660, le problème de la lutte contre le Turc était devenu dans une telle mesure crucial, que l'appréciation de toute autre question se révélait fonction immédiate du rapport à cette lutte. Les beaux-arts ne manquèrent pas de réagir, comme nous le voyons, à nouveau, sur un tableau d'autel. Celui-ci qui orne le maître-autel de l'église de Árpás – où il avait été transporté de son lieu original – est d'une qualité remarquable parmi les monuments artistiques de la Hongrie de l'époque.

La Madonne à la cape. Tableau d'autel (1666-1667) de l'église paroissiale de Árpás

- 26 Le champ supérieur montre la Vierge qui plane, l'Enfant Jésus et des anges tenant la carte de la Hongrie sous sa cape. Au-dessus de ce groupe : deux anges qui posent sur la tête de la Vierge la couronne hongroise. Dans le champ inférieur, des ecclésiastiques et des laïcs – dont les visages sont rendus avec fidélité – se tiennent agenouillés : le pape, l'empereur, les dignitaires religieux et temporels de la Hongrie, parmi lesquels nous pouvons identifier presque tous ceux que nous voyons de face. À gauche, il y a l'archevêque de Esztergom, György Szelepcsényi, et l'évêque de Győr, György Széchenyi ; à droite, le ban de Croatie, Péter Zrínyi avec son beau-frère, Ferenc Frangepán, l'empereur germano-romain et roi de Hongrie Léopold I^{er}, le grand justicier Ferenc Nádasdy, son beau-frère Miklós Draskovits à sa gauche, le palatin Ferenc Wesselényi à sa droite.

- 27 Ainsi, tous ces personnages à genoux recommandent la Hongrie symbolisée par sa carte à la Vierge et celle-ci assure aussi bien le pays que ceux qui la supplient de toute sa bienveillance. Ce tableau est une formulation de caractère plus profane que les précédentes de la conception de la *Patrona Hungariae* et il est né sous le signe du remaniement de ce type iconographique particulièrement apprécié au Moyen Âge que fut la Madone à la cape. La modernisation de ce type était en rapport avec les aspirations des mécènes au goût plus subtil et tendait, pour l'essentiel, à individualiser ceux qui se tenaient à genoux sous la cape, ce qui renvoyait également à la tournure prise par le genre du tableau de groupe hollandais. Sur ce type de représentation ainsi amélioré, le groupe des personnalités ecclésiastiques et laïques se composait donc de figures connues, reconnaissables et de tels groupes purent faire leur apparition sur les tableaux de la Sainte Vierge aussi, par exemple, sur les assomption²⁵. Mais, pour transmettre un message d'actualité, même ce type modernisé s'avérait à signification par trop générale. Pour exprimer le message spécifiquement hongrois, il fallait encore l'améliorer et le peintre - dont nous ignorons le nom - a répondu à cette tâche, sur le tableau de Árpás, en précisant le système d'allusions de la scène, en y incorporant la carte du pays. Il ne pouvait donc plus faire de doute que c'était la Hongrie qui était offerte à la Vierge et que le péril contre lequel le pouvoir spirituel et temporel suprême, les plus grands dignitaires ecclésiastiques et laïcs cherchaient refuge près d'elle, n'était autre que le Turc.
- 28 Toutefois, le tableau de Árpás ne se contente pas de fournir une variante nouvelle, plus concrètement formulée de la conception de la *Patrona Hungariae* ; il véhicule également un message important d'actualité, dont le déchiffrement ne saurait être fait qu'en connaissance de la politique turque de Vienne et de ses retombées en Hongrie. Le tableau a été réalisé entre janvier 1666 et mars 1667 (dates de l'élection de Szelepcsényi à l'archevêché et de la mort de Wesselényi), à la suite de la bataille de Szentgotthard (1664), où les troupes impériales remportèrent une éclatante victoire sur les Turcs qui se dirigeaient vers l'Autriche. Mais Vienne ne mit pas à profit ce succès, voire même que, la même année, une paix tellement désavantageuse fut conclue à Vasvár que les seigneurs et prélats hongrois les plus auliques l'accueillirent aussi avec grande amertume et y virent la ruine totale du pays.
- 29 La paix de Vasvár fut un tournant dans les rapports entre les Hongrois et les Habsbourg, rapports qui n'étaient pas, auparavant non plus, exempts de soucis : les seigneurs voulant améliorer la situation de la Hongrie commencèrent à s'organiser sur tout son territoire. Le membre le plus doué de ce mouvement était Miklós Zrínyi qui entama, le premier, des pourparlers avec la diplomatie française ; malheureusement, il mourut en 1664. Ce furent alors le palatin Wesselényi, le grand-justicier Ferenc Nádasdy et le banus (gouverneur) de Croatie Péter Zrínyi qui passèrent à la tête de la conjuration. Au début, ils espérèrent un soutien de la France, mais la diplomatie de celle-ci ne désirait les utiliser qu'en cas de conflit avec les Habsbourg. Plus tard, ils jugèrent qu'il n'y avait d'autre choix que de recourir au Turc et, opérant un tournant audacieux, ils tentèrent d'arriver à un accord avec lui. Ils avaient devant eux l'exemple de la Transylvanie qui, depuis plus d'un demi-siècle, payait tribut à Constantinople en contrepartie de quoi, elle pouvait vivre dans une paix relative et obéir à ses propres princes. Cependant, les prises de contact avec la Sublime Porte ne se soldèrent pas par les résultats attendus.
- 30 Dépourvu de chefs perspicaces, ne bénéficiant pas, parce que n'y ayant pas recouru, du soutien des masses, le mouvement anti-Habsbourg des seigneurs Hongrois ne promettait donc pas beaucoup de succès, surtout que ses chefs s'entredéchiraient par suite de

différends personnels. Les maux du pays n'étaient qu'accrus par la discorde religieuse, par la lutte entre la Contre-Réforme se renforçant et usant de moyens toujours plus intolérants et les églises protestantes. C'était dans une telle situation, lorsque tout le monde se trouvait saisi par le sentiment d'incertitude, de chaos politique, de division religieuse irréconciliable, que le tableau d'autel en question avait été réalisé, probablement commandé par l'évêque de Győr, György Széchenyi, à un peintre inconnu qui se trouve, lui aussi, sur le tableau, à genoux près de son mécène, mais particulièrement caché par la croix papale.

- 31 Dans la situation embrouillée, paraissant sans issue de cette époque, l'évêque craignant pour le sort du pays offrait, par les moyens de l'expression picturale, une solution aux dirigeants spirituels et temporels, solution caractéristiquement ecclésiastique et encore plus caractéristiquement catholique, mais qui gagnait toute son actualité précisément dans une optique laïque : en effet, sur ce tableau commandé par l'évêque, le pape, l'empereur, les prêtres séculiers et les dignitaires de l'Église et du royaume se côtoient avec un tel naturel et dans une si bonne entente que le spectateur ne peut avoir aucun doute : tous veulent la même chose et de la même façon, sauver la Hongrie. C'est ce que désirait György Széchenyi et il en offrait son modèle, l'unité à réaliser des couches, groupes et tendances les plus divers. Cela est également suggéré du fait que les figures agenouillées au bas du tableau sont, du point de vue de la composition, traitées comme de valeur égale, juxtaposées et donnent la sensation d'une masse homogène. Là, nul différend ni entre l'empereur Léopold et les seigneurs hongrois, ni entre l'archevêque pro-Habsbourg et les conjurés anti-Habsbourg, aucune trace non plus de la discorde entre les prélats catholiques et les aristocrates. La paix est parfaite sous le manteau de la Vierge...
- 32 La réalité présentait une image totalement différente. L'alliance du pape et de l'empereur dans le but de chasser le Turc se faisait encore attendre (ce ne sera que la Sainte Ligue signée quinze années plus tard qui la réalisera) et ni les relations entre la haute aristocratie hongroise et Léopold, ni celles entre les représentants de cette noblesse n'étaient caractérisées par un tel état des choses. Le trône hongrois avait déjà été offert aux Français, les ambassadeurs des conjurés étaient déjà revenus de Constantinople et, après la disparition du palatin Wesselényi, les seigneurs hongrois s'empressaient de se dénoncer mutuellement à la Cour impériale. L'archevêque Szelepcsényi accusa l'évêque Széchenyi d'être solidaire des conjurés et, en 1671, parmi les personnalités agenouillées, sur ce tableau, à ses côtés, Léopold avait fait décapiter Nádasdy, Péter Zrínyi et Frangepán, tandis que leurs immenses biens, leurs collections d'art allaient enrichir les trésors de la cour, de même que ceux des nombreuses victimes, dans tout le pays, de la grande répression, victimes dont certaines durent se réfugier en Transylvanie.
- 33 Le modèle – exprimé par le langage de l'art – de l'évêque Széchenyi n'était donc qu'un projet idéal. Cette variante selon le schéma iconographique traditionnel, modernisée et actualisée de la conception de la *Patrona Hungariae* qui se faisait l'expression de ce projet s'avérait « par trop améliorée ». Elle ne prévalut que pendant quelques années et il est évident que, après 1671, le tableau était devenu parfaitement anachronique. Nous devons croire que seules ses qualités artistiques lui ont valu de ne pas être détruit et de passer sur le maître-autel d'une église en dehors d'un village, à un point éloigné d'une grande propriété conventuelle, où peu de fidèles pouvaient le contempler et encore moins reconnaître les figures qui y sont représentées.

- 34 Cependant, ce n'est pas là l'œuvre unique qui tire un exemple du passé hongrois ou qui perpétue des événements de l'époque donnée. Les produits artistiques des années 1670-1680 étaient, dans la même mesure, en relations les plus étroites avec la configuration du rapport entre les Hongrois et les Habsbourg - qu'il s'agisse de thèmes renvoyant au passé ou, au contraire, d'entière actualité. Dans cette dernière catégorie, il faut distinguer les œuvres qui, en peignant les événements du jour, se proposaient uniquement de fournir une chronique et dont la signification n'était aussi que de portée locale. Telles de ces réalisations étaient commandées par des communautés rurales et urbaines et représentaient comment le Turc avait incendié, dévasté une localité : Dobsina (Dobsiná), Somorja (Samorin), etc. D'autres avaient été commandées par des mécènes catholiques et rendaient les collisions entre les belliqueux militants de la Contre-Réforme et les protestants prenant la défense de leurs temples : l'attaque contre l'évêque Bársony à Berencs (Branc), 1679 ; Woczech : Collision entre les catholiques et les protestants de Szepesolaszi (Spisské Vlasy), 1671 (connue seulement d'après une copie d'aquarelle du temps) ; sur un troisième tableau, nous voyons des soldats protestants exécutant un prêtre catholique : Mort du curé Tranoscius, en 1686 [Curé de Alsókubin (Dolný Kubín)]²⁶.
- 35 À l'opposé de ces tableaux de portée locale, il y avait un autre groupe : des œuvres d'art qui exprimaient des problèmes nationaux, comportaient une signification de vigoureuse actualité et suivaient quasiment un à un les événements, au xvii^e siècle, de la politique des Habsbourg en Hongrie. Le début des années 1670 avait été marqué par l'impitoyable répression de la conjuration de Wesselényi. C'était en premier lieu l'inclémence des Habsbourg qui était la cause directe des attaques toujours plus vigoureuses des Hongrois qui avaient d'abord fui, puis étaient revenus sous les armes, et qui eurent pour résultat la naissance - avec, plus tard, l'appui de la Sublime Porte - d'une principauté nationale indépendante, celle de Imre Thököly en Haute Hongrie. Cette institution éphémère (1678-1685) connaissait une atmosphère plus libre qui donna jour aux représentations picturales de Zrínyi, de Nádasdy, de Frangepán, ces conjurés exécutés. Pour ceux qui commandaient de telles œuvres, la mort de ces seigneurs symbolisait certainement la politique de Vienne en Hongrie, leur sort était un memento pour les survivants et justifiait, corollairement, la justesse, le bien-fondé de la résistance. À Pazdics (Pozdisovce), en Hongrie de l'Est, István Szirmay qui avait été, lui-même, convoqué à Pozsony (Bratislava) pour rendre compte de sa participation à la conjuration fit orner de tels tableaux le plafond de la salle d'honneur de son château - ces œuvres sont perdues - et une réalisation du même type est conservée au Musée National Hongrois de Budapest aussi, où elle est arrivée probablement de Transylvanie²⁷.
- 36 Cette peinture transylvaine, dont nous ignorons le lieu d'origine et le mécène, ainsi que la donnée sur le plafond de István Szirmay sont des arguments conjoints de notre thèse. Le tableau du Musée National, cette formulation artistique de la prise de position politique de la noblesse hongroise d'opposition nous offre, à nouveau, un exemple convaincant du mécanisme compliqué de l'expression imagée des réalités sociales. En effet, le peintre inconnu qui a brossé la scène de l'exécution des conjurés à l'intention de son mécène hostile aux Habsbourg a utilisé le même langage pictural, le même rendu que celui qui, sur les gravures sorties de l'entourage même de la cour de Vienne, proclamait le sort bien mérité des conjurés, leur exemple effrayant, le bien-fondé de la cruelle sentence. C'est l'une de ces feuilles volantes sur cuivre, la composition de S. Van Dryweghen qui a servi de modèle à la peinture de Transylvanie aussi, modèle assez fidèlement suivi, l'artiste s'étant contenté d'insister sur la cruauté de l'exécution²⁸.

L'exécution de Ferenc Nádasdy, Péter Zrínyi, Ferenc Frangepán. Gravure sur cuivre par S. Dryweghen

- 37 Malgré cela, la peinture à l'huile comporte une signification entièrement anti-Habsbourg, car le même système de signes picturaux est interprété de manière différente que sur l'œuvre originale. L'histoire d'art connaît parfaitement le phénomène de la modification du sens des compositions. Mais il est plus rare que deux compositions identiques et réalisées presque simultanément véhiculent un message aussi diamétralement contraire et la cause doit en être cherchée dans un domaine caractéristiquement extra-artistique, dans l'appréciation divergente du phénomène historique même.
- 38 De la fin du xviii^e siècle, cette œuvre est la dernière représentation historique qui nous soit parvenue. Cependant, les œuvres d'art encore à leur place aux xviii^e-xix^e siècles et évoquant les points de friction plus récents des rapports entre les Hongrois et les Habsbourg relèvent également de l'histoire du genre.
- 39 Vers 1685, la guerre attendue depuis un siècle et demi en Hongrie fut enfin engagée pour chasser le Turc, ce qui était, depuis 1650, l'exigence politique majeure – exprimée par des œuvres artistiques aussi – de la noblesse. L'affaiblissement du pouvoir ottoman qui avait été observé, déjà alors, par Miklós Zrínyi causa sa défaite à Szentgotthárd, puis sous Vienne (1683) ; grâce à la solidarité européenne et à la Sainte Ligue, les troupes de l'Empire, dont celles hongroises, libérèrent Buda en 1686, puis, dans les années suivantes, tout le pays. Cependant, au cours de ces campagnes de libération, les troupes turques en retraite et l'immense armée de mercenaires qui y tenait ses quartiers d'hiver avaient pillé le pays d'une telle façon que les témoins étrangers, ainsi que les seigneurs hongrois indéfectiblement attachés aux Habsbourg devaient aussi constater avec stupéfaction la ruine totale des villes et villages libérés de toute l'économie. Toute velléité de résistance fut étouffée, lorsque, au printemps de 1687, sous le prétexte d'une conjuration au profit

de Imre Thököly, le général Caraffa que l'empereur avait nanti de tous pouvoirs fit décapiter, à Eperjes (Presov), vingt-quatre nobles et bourgeois de la Haute-Hongrie. À l'automne de la même année, la noblesse terrorisée ne fit plus aucune difficulté pour se désister, à la Diète convoquée et sur proposition de ses membres auliques, de son droit de résistance fondé sur le point de droit des insurrections nobiliaires, de son droit de libre élection du roi, ni pour reconnaître héréditaire la royauté des Habsbourg.

40 S'il n'y avait nulle résistance en surface, la peinture historique toujours portée sur l'actualisation laissait comprendre, à cette époque aussi, que la noblesse d'opposition témoignait, de nouveau, de l'hostilité à la politique de la cour de Vienne. Les mécènes des œuvres artistiques de cette veine étaient fournis, encore une fois, par la région orientale du pays et István Szirmay qui conservait déjà, dans son castel de Pazdics (Pozdisovce) l'image des chefs exécutés de la conjuration Wesselényi, fit peindre, par Ézsaiás Metzner, la tuerie du général Caraffa à Eperjes (Presov) aussi. Au moment de cet événement sanglant, Szirmay était justement prisonnier de la cour de Vienne et, tout comme le tableau du supplice de Nádasdy et de ses compagnons, la nouvelle œuvre pouvait lui servir de memento²⁹. De même, les peintures commandées par les Perényi, grands propriétaires du *comitat* voisin, étaient de tendances oppositionnelles. Ils avaient choisi, dans l'histoire de leur famille même, des thèmes aptes à servir de protestation contre l'idée de la royauté héréditaire des Habsbourg en Hongrie. Une de ses œuvres conservées encore dans la seconde moitié du xix^e siècle, à Nagyszöllös (Vinogradov) représentait la scène où l'ancêtre – Imre Perényi – avait reçu du roi Uladislas II, la charte de palatin. Sur une autre peinture, ce même palatin – malade – se faisait conduire en chaise à travers Pozsony (Bratislava) pour protester contre le traité passé par Uladislas II et Maximilian I^{er} (en 1507 ou en 1515) dans lequel ils s'engagèrent qu'en cas de mort sans descendance, ils remettront leur pays à l'autre partie contractante³⁰. Le tableau en question prenait donc en défense le droit national à la royauté élective libre et protestait, à ce propos, contre le couronnement de Joseph I^{er} encore du vivant de son père, en évoquant un événement du passé historique qui avait également porté atteinte à ce droit. Le message suggéré par le choix de ces thèmes visait donc à démontrer le caractère illégitime dès le début – selon les lois nationales – du règne des Habsbourg sur la Hongrie et la pointe de cette critique était dirigée contre le palatin en place, Pál Eszterházy, représentant suprême de la noblesse, mais déjà connu comme le seigneur aux convictions les plus auliques, qui – à l'encontre de son prédécesseur du xvi^e siècle, Perényi – s'était fait le principal porte-parole de la monarchie héréditaire des Habsbourg.

41 Cependant, les œuvres commandées par les Perényi furent les dernières à refléter les tendances anti-Habsbourg qui s'exprimaient, depuis le milieu du siècle, en peinture aussi. En effet, vers 1690, prenait fin cette époque de l'histoire hongroise au cours de laquelle les deux parties avaient, à plusieurs reprises, tenté de résilier le compromis passé, au début du siècle, entre l'absolutisme et la féodalité hongroise. Dans la nouvelle période, la puissance Habsbourg tenta, à l'aide de mesures économiques, politiques et militaires, d'établir un absolutisme plus conforme à l'esprit du temps, ce qui semblait assurer aux nobles aussi bien leur pouvoir sur les serfs que la défense des prérogatives féodales qui leur restaient. Ainsi, une fois le Turc chassé, la plupart des nobles s'accommodèrent avec la cour de Vienne, tandis que les aristocrates s'assuraient un pouvoir et une influence encore plus notables que précédemment. Par leur orientation politique, puis par leurs liens de famille avec l'aristocratie de l'Empire, ils s'adaptèrent toujours plus au

cosmopolitisme de celle-ci et cessèrent, la plupart, de servir de créateurs et de récepteurs de la culture nationale, comme ils en avaient donné de si riches exemples au xviii^e siècle.

- 42 La disparition, plus exactement cette transformation des cours seigneuriales hongroises à l'esprit national toucha dans ses assises mêmes le genre dans le cadre duquel les événements historiques passés et présents étaient perpétués et, en même temps, actualisés. Après les années 1690, l'art baroque hongrois se détourna complètement de la représentation historique monumentale, à thématique nationale et au service de fonctions profanes, et cette tendance de style n'y recourut jamais plus. Nous connaissons une seule série de peintures historiques exécutées après 1690. Cette série historique commandée par Pál Eszterházy, le beau-frère de Nádasdy, se trouve, aujourd'hui, dans la collection du château de Fraknó (Forchtenstein). Pour cet ensemble, le mécène avait choisi les scènes à rendre dans l'histoire de la famille Eszterházy et, en majeure partie, de façon qu'elles présentent un rapport avec les événements de la lutte menée contre les Turcs³¹. Mais cette série fut peinte après que les Turcs furent chassés, ainsi elle manquait d'actualité. Son caractère politique s'explique par le fait qu'Eszterházy incorpora dans le cadre du programme de la lutte contre le Turc deux glorifications de son père qui, au cours des combats de libération menés contre les Habsbourg, avait pris parti pour l'empereur. Le thème de ces deux œuvres recommandant la fidélité à l'Empire est la victoire du palatin Miklós Eszterházy sur Gabor Bethlen, prince de Transylvanie et la sortie de ce même Eszterházy de son château fort assiégé. Le genre du tableau historique offrait donc la possibilité de proclamer des conceptions contraires. Ces tableaux expriment des rapports résultant de la fidélité à l'empereur et de la lutte contre le Turc. Ils servaient en même temps à justifier le mécène, Pál Eszterházy qui, contrairement à la majorité de la noblesse hongroise, restait toujours fidèle à l'empereur. Cette série tardive ne possède qu'un but représentatif et montre la dissolution du genre. La modification du caractère des cours seigneuriales put être d'un tel effet percutant sur la destinée du genre, parce que, à défaut d'une cour royale nationale, c'était dans le terreau de cette civilisation qu'il s'était enraciné pour influencer, à partir de là, par sa thématique, la moyenne noblesse. La fin du genre fut certainement facilitée et le processus accéléré par cette circonstance qui fit qu'une fois l'occupation turque liquidée et la prise de position anti-Habsbourg abandonnée viennent à manquer précisément les deux facteurs qui avaient joué un rôle primordial dans le développement et l'épanouissement, dans la configuration même de ce genre artistique, sa seule variante ayant été conservée tout au long de la période de style baroque – l'évocation des chefs et rois nationaux ne possédant aucun caractère épique ou historique, se contentant de présenter, simplement, une galerie de portraits, procédé que nous avons déjà apprécié dans la présente étude. Tout en permettant d'exprimer des sentiments soit d'opposition, soit pro-Habsbourg – l'essentiel de cette forme de représentation était plutôt le rappel nostalgique des fastes du passé, la démonstration de l'ancienneté de telle ou telle famille, de l'origine et de la conservation – en faisant aussi figurer les souverains Habsbourg de l'époque – de ses privilèges nobiliaires. Il ne s'agissait donc pas, là, d'une présentation du passé dans le cadre de laquelle le choix du thème, le rendu, les couleurs et les formes s'adressaient, à titre égal, au présent et dont le message était, à la fois, avertissement, bon exemple et programme poussant à l'action.
- 43 Après la disparition de la représentation historique à fonction profane, les éléments de la thématique locale n'apparurent plus que dans l'art sacré. Mais, là encore, les changements survenus à la fin des années 1680 faisaient sentir leur effet. Tandis que la

première période, celle à intonations héroïques du baroque prenait fin pour céder la place à une tendance plus mystique, formulant les problèmes terrestres de manière moins directe, tendance plutôt introvertie, la conception, la présence des éléments nationaux de la thématique religieuse, se modifiaient aussi dans les beaux-arts. Au xvii^e siècle, on n'avait pas encore réussi à trouver une forme d'expression définitive et complètement adéquate de la si efficace conception de la *Patrona Hungariae* et du *Regnum Marianum*. Nous avons pu voir et la pratique de la Renaissance tardive juxtaposant les saints hongrois et la Vierge, et le tableau d'autel de l'église jésuite de Győr, avec en son centre la lutte contre le Turc ; la représentation de la *Patrona Hungariae* de Árpás exprimait aussi un sens identique avec sa Madone à la cape et son geste de protection. Nous connaissons, cependant, une représentation de saint Etienne qui est une paraphrase de la figure de saint Michel : notre premier roi tient un glaive et piétine le Malin, tandis que, au-dessus de lui, la Vierge tient les armoiries de la Hongrie. Cette œuvre se trouvait dans la chapelle du château fort de Bozók (Bzovík), elle datait de la seconde moitié du xvii^e siècle, mais elle est, malheureusement, perdue. Nous avons une autre représentation de saint Etienne : il fonce à travers les rangs des païens et les touche, tel Jupiter, de ses foudres (gravure sur cuivre de P. Rucholle, 1633) ; nous avons également une formule baroque du type de tableau faisant défiler des personnages juxtaposés (gravure sur cuivre de J. van der Nypoort, 1683)³².

- 44 Après toutes ces tentatives diverses, nous n'avons eu, qu'en 1692, l'apparition d'un type de représentation qui devint élément constitutif permanent du langage artistique baroque en Hongrie. Des composants de la conception de la *Patrona Hungariae*, la lutte antiturque avait, à ce moment, perdu son actualité et la Contre-Réforme ne témoignait également plus de sa passion initiale dans sa lutte. Ainsi, ces éléments se trouvèrent repoussés à l'arrière-plan, tandis que c'était le rapport entre la Vierge et saint Etienne qui se trouvait souligné. Nous le voyons sur la gravure sur cuivre de l'artiste viennois, J. Schott, qui représente saint Etienne offrant sa couronne, donc le royaume à la Vierge (**Illustration : T. IV, n°7**). Cette gravure figure dans un recueil de biographies des saints hongrois³³. Ce volume orné de cinquante-deux gravures fut la plus vaste entreprise des Jésuites de Hongrie pour populariser, à l'aide des moyens de l'art, les saints nationaux ; il énumère, de plus, à côté de ceux-ci, tous les saints – depuis saint Louis de Toulouse jusqu'à sainte Edwige – qui eurent des relations quelconques avec la Hongrie. Les gravures de qualité assez basse de cet ouvrage ayant connu plusieurs éditions servirent ensuite de modèles le plus souvent sollicités de l'art baroque hongrois et ce fut surtout le personnage de saint Etienne qui devint très populaire. Cette composition a recouru au schéma iconographique déjà fort rare à la fin du xvii^e siècle de la Sybille de Tibur³⁴, tandis que son message présente des affinités avec les vues sur le pouvoir professées par les Habsbourg – de Ferdinand II à Marie-Thérèse.

La formulation théorique de ces principes avait été donnée au *Princeps in compendio* (1632), sorti de l'entourage de Ferdinand II et qui lui fut même attribué pendant un temps ; cet ouvrage relève du genre des miroirs des princes. Il veut que Dieu ait désigné lui-même le souverain à régner, qu'il soit constamment à ses côtés et le soutienne dans son gouvernement ; le prince ne doit, par contre, des comptes qu'uniquement à Dieu, son devoir consiste à faire tout sous les yeux de Dieu et favoriser son culte au mieux possible. Cet ouvrage qui sert avant tout à soutenir théoriquement le programme de la Contre-Réforme devint le manuel le plus important du gouvernement des empereurs Habsbourg³⁵. Son influence sur la nouvelle interprétation artistique de la *Patrona Hungariae* consiste

dans le fait que de la composition de l'offre de la couronne à Marie par saint Etienne tous les éléments thématiques, historiques ont disparu, il n'en restait que le rapport mystique des célestes et du souverain, rapport caché aux yeux du spectateur étranger.

Après la disparition de la représentation de l'histoire à tendance profane, la structure du monde sommaire de l'art baroque hongrois a changé. L'expression artistique des traditions nationales – en outre des séries de portraits des souverains – fut assurée par la représentation des saints nationaux, avant tout par celle de l'offre de la couronne de saint Etienne. Le fait que pendant plus de cent ans cette représentation pouvait être le thème local plus souvent interprété dans l'art de Hongrie était assuré par sa composition à signification générale, son rapport avec la théorie du gouvernement des Habsbourg, et l'influence des jésuites sur la culture de la noblesse hongroise. La désagrégation de cette forme d'expression ayant pris forme à la fin du xviii^e siècle ne surviendra que sous l'effet des Lumières, et ce processus devra se faire attendre encore pendant presque cent ans³⁶.

NOTES

1. E. MALE : *L'Art religieux de la fin du xvi^e siècle, du xvii^e siècle et du xviii^e siècle*. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente, Paris, 1932. – L. REAU : *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955. – A. PIGLER : *Barockthemen*, I-II, Budapest, 1956. – *Le Manuel iconographique le plus récent*. – *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, par les bons soins de E. KIRSCHBAUM, depuis 1968 met à profit, dans ses volumes déjà parus, les enseignements des études antérieures et vise consciemment à la prise en considération des types de représentation rares (Sondertypen).

2. À propos du caractère fragmentaire du tableau d'ensemble établi uniquement sur la base de l'étude d'éléments généraux, donc nécessairement partiels, cf. P. FRANCASTEL : *La Réalité figurative* (1965), p. 35.

3. Pour la bibliographie correspondante, voir : L. REAU : *op. cit.*, III/1 pp. 4-5. Une forme spécifique des traités d'iconographie est celle où le point de départ de l'ouvrage est iconographique, donc relève, en fin de compte, de l'histoire d'art, tandis que le principe de classement est, avant tout, hagiographique. Cf. G. KAFTAL : *Ikonographie of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, I-II, Florence, 1965.

4. B. KNIPPING : *De Iconographie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, Hilversum, 1940, II, p. 60. – W. TOMKIEWICZ : *Aktualizm i Aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*. In « *Biuletyn Historii Sztuki* », 1951.

5. H. VAN DE WAAL : *Drie Eeuwen vaderlandsche Geschied-Uitbeelding*, Den Haag, 1962.

6. L. REAU : *op. cit.*

7. Un point de vue essentiel de l'analyse est de savoir de quelle manière s'impose l'expression artistique des éléments de la thématique locale. C'est sous l'angle de l'analyse du processus créateur et, dans une moindre mesure, de celui de l'intensité artistique de l'expression qu'il est important de relever que lors de la représentation artistique de la thématique locale, les divers artistes modifient des formes déjà connues du rendu selon leurs exigences propres, ou créent, éventuellement, de ces types iconographiques nouveaux qui s'avèrent inconnus dans le langage artistique courant du baroque universel. Depuis les recherches de E. Panofsky (*Hercules am Scheidewege*, Leipzig-Berlin, 1930, VII-X), nous savons que le nombre des nouveaux types de

représentation n'est pas illimité, de la sorte, cette solution est passablement rare dans les beaux-arts.

8. - T. Klaniczay : La naissance et le développement de la littérature baroque en Hongrie. In «Acta Litteraria », III, 1960, pp. 141-144.

9. - Des saints de la maison régnante hongroise, Etienne, Ladislas et Eméric ont eu leur type iconographique développé et fixé dans l'art national même, mais de manière organiquement liée à l'art européen, au type de représentation des rois et princes canonisés. Par contre, la représentation hongroise de sainte Elisabeth dépendait, aussi bien au Moyen Age qu'au cours de la période de style baroque, du culte élisabéthain très répandu en Europe de l'Ouest et elle a emprunté les solutions iconographiques de celui-ci.

10. - K. Garas : *Magyarországi festészet a XVIII. században* (La peinture en Hongrie au XVIII^e siècle), Budapest, 1953, pp. 25 et 35.

11. - P. PÁZMÁNY : *Az isteni igazságra vezérlő kalauz* (Le guide conduisant à la vérité divine), Pozsony, 1613 ; 2^e édition: Pozsony, 1623. - Gy. KÁLDI : *Szent Biblia* (Sainte Bible), Vienne, 1626. - P. MONTMORENCY : *Cantica*, Vienne, 1632. - Au XVII^e siècle, différents souverains ont choisi et désigné la Sainte Vierge comme la patronne de leur pays : en 1615, le prince électeur de Bavière, Maximilien ; en 1638, Louis XIII de France ; en 1647, Ferdinand III, empereur d'Autriche. Le titre de *Patrona Hungariae* est un exemple précoce de la conception qui fut, partout, en corrélation avec le programme des Jésuites pour la Contre-Réforme. Cf. *Lexikon der Marienkunde* 3/4, Regensburg, 1959, p. 882. - A. CORETH : *Pietas Austriaca, Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Wien, 1959, pp. 48-53.

12. G. GALAVICS : *A barokk művészet kezdetei Győrben* (Les débuts de l'art baroque à Győr). In « *Ars Hungarica* », I (1973), 112-120.

13. W. TOMKIEWICZ : *op. cit.*, II p. 67.

14. À l'époque baroque, la cour de Vienne a bien réalisé, à deux occasions, des ensembles picturaux qui, dans la capitale hongroise d'alors (POZSONY, Bratislava), ornaient le château royal, donc pouvaient, en principe, s'adresser – par suite du lieu et de la fonction – à tous les sujets de Hongrie. Cependant, de ces deux ensembles plus tard détruits, seule la décoration au XVII^e siècle du château – la série de panneaux due à Paul JUVENEL qui la réalisa, sur commande de Ferdinand III, de 1637 à 1643 – comportait un message politique. (Cf. dans ce même numéro, l'étude de Gy. RÓZSA sur la base des copies gravées ultérieures). L'ensemble pictural commandé plus tard, dans les années 1760, à l'intention de l'archiduc Albert, gouverneur de la Hongrie et qui comportait les œuvres de F. A. MAULBERTSCH, de F. C. SAMBACH, de J. HAUZINGER et de V. FISCHER ne répondit plus qu'à une fonction ornementale. [Cf. K. GARAS : *Magyarországi festészet a XVIII. században* (La Peinture en Hongrie au XVIII^e siècle), Budapest, 1955, p. 190.] Cependant, même la série du Juvenel mêlant les vues de la Renaissance tardive et du baroque précoce ne prenait pas appui sur la tradition nationale, mais offrait, en quelque sorte, l'expression artistique du programme de la politique Habsbourg et de la Contre-Réforme tout au long du siècle suivant.

15. Après la bataille de la Montagne blanche, le nombre de très riches et très populaires séries de rois de Bohême, qui se calquaient sur celle réalisée par les Jagellons, au début du XVI^e siècle, au Château de Prague, diminua d'importance ; les Jésuites remodelèrent radicalement les figures de ces souverains et les incorporèrent à leurs activités au profit de la Contre-Réforme. Cf. P. PREISS : *Cykly ceských panovníků na stáních zámčůh*. In « *Zprávy památkové péče* », 1957, pp. 65-78.

16. Cf. pour ce qui est de Ledentu et de Gács (Halic) : K. GARAS : *op. cit.*, pp. 57 et 89 ; pour ce qui est de Kismarton (Eisenstadt) : D. FREY - A. CSATKAI : *Die Denkmale des politischen Bezirkes Eisenstadt und der freien Städte Eisenstadt und Rust*. In « *Österreichische Kunsttopographie* », XXIV, Wien, 1932, pp. 57 et 68.

17. *Mausoleum... Regni Apostolici Regum et... Ducum*, Nürnberg, 1664. - Gy. RÓZSA : *A Nádasdy-Mausoleum és Nicolaus Avancini* (Le Mausolée Nádasdy et Nicolas Avancini). In « *Irodalomtörténeti*

Közlemények », 1970, pp. 466-467. – *Idem* : *A magyar történetábrázolás a XVII. században* (La représentation historique hongroise au xvii^e siècle), Budapest, 1973.

18. Gy. RÓZSA : *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der Wandmalereien im Schloß von Nagybittse (Bytca)*. In « *Acta Historiae Artium* », 1969, pp. 281-292.

19. D. FREY - A. CSATKAI : *op. cit.*, pp. 72 et 73. – W. KILITSCHKA : *Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpoforo Tencalas nördlich der Alpen*. In « *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* », 1970, pp. 219-220.

20. J. BALOGH : *A budai királyi várpalota rekonstrálása a történeti források alapján* (La Reconstitution, sur la base des sources historiques, du Château Royal de Buda). In « *Művészettörténeti Értesítő* », 1952, pp. 36 et passim : la lutte héroïque de Janos Daroczi dans la campagne de Moldavie.

21. *A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig* (Histoire de la littérature hongroise de 1600 à 1772) ; sous la direction de T. KLANICZAY, Budapest, 1964, p. 158.

22. K. GARAS : *op. cit.*, pp. 55-56. – G. GALAVICS : *Törökellenes harc és világi képzőművészetünk* (La Lutte contre le Turc et notre art figuratif). In « *Művészettörténeti Értesítő* », 1976, nr. 1.

23. J. TOLLIUS : *Epistolae Itinerariae*, Amsterdam, 1700. Cité par K. Garas : *op. cit.*, p. 56.

24. J. NEUMANN : *Das Böhmische Barock*, Prag, 1969, pp. 99-100.

25. Pour ce qui est des représentations individualisées, cf. *Lexicon der Marienkunde* 1. - Ingolstadt, tableau du maître-autel de l'église paroissiale (H. MIELICH, 1572) ; M. WALICKI - W. TOMKIEWICZ : *Malarstwo polskie*, Warszawa, 1971, pp. 328-329. – *Peplin*, tableau du maître-autel de la cathédrale (H. HAN, vers 1624) ; R. KOHLBACH : *Die barocken Kirchen von Graz*, Graz, 1951, p. 28 ; église saint Jean et saint Paul (peintre inconnu du début du xviii^e siècle).

26. K. GARAS : *op. cit.*, pp. 67-69.

27. G. CENNER-WILHELM : *Zrínyi Péter arképei* (Portraits de Péter Zrínyi). In « *Folia Archeologica* », Budapest, 1970, p. 187.

28. Gy. RÓZSA : *Nádasdy Ferenc és a művészet* (Ferenc Nádasdy et l'art). In « *Művészettörténeti Értesítő* », Budapest, 1970.

29. M. H. TAKÁCS : *Magyarországi udvarházak és kastélyok* (Manoirs et châteaux de Hongrie), Budapest, 1970, p. 141.

30. K. GARAS : *op. cit.*, p. 69.

31. J. ESTERHÁZY : *Az Esterházy család és oldalágainak leirisa* (Description de la famille Esterházy et de ses branches latérales), Budapest, 1901, pp. 188-190.

32. Tout est reproduit dans G. GALAVICS : *Program és moalkotás a XVIII. század végén* (programme et œuvre d'art, à la fin du xviii^e siècle), Budapest, 1971, illustrations 4 à 11.

33. G. HEVENESI : *Ungaricae sanctitatis indicia*, Nagyszombat, 1962.

34. E. HOFFMANN : *A felajánlás a Szent István-ábrázolásokon* (L'oblation sur les représentations de saint Etienne). In *Lyka Károly emlékkönyv*, Budapest, 1944, pp. 168-187.

35. A. CORETH : *op. cit.*, pp. 9-11.

36. Le processus est analysé par G. GALAVICS : *op. cit.*, sous 32.