Deux modèles de la poésie épique (Miklós Zrínyi et István Gvöngvösi)

Peter Agárdi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/486>

DOI : 10.4000/baroque.486

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 20 janvier 1976

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Peter Agárdi, « Deux modèles de la poésie épique (Miklós Zrínyi et István Gvöngvösi) », *Baroque* [En ligne], 8 | 1976, mis en ligne le 30 avril 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/486> ; DOI : 10.4000/baroque.486

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

Deux modèles de la poésie épique (Miklós Zrínyi et István Gyöngyösi)

Peter Agárdi

- 1 C'est un phénomène fréquent dans l'histoire des lettres que la carrière, ainsi que le caractère esthétique et la fonction des œuvres de deux auteurs importants et à peu près contemporains se différencient nettement, voire même que, dans un certain sens, ils peuvent être confrontés comme deux modèles d'une période. L'un sera « incompris » de son vivant, il devancera son époque et son apport à l'art et à l'idéologie progressiste ne sera découvert que des siècles plus tard. Par contre, l'autre accédera vite à la popularité, il conditionnera le goût public immédiatement et, en cela, le facteur principal sera le contenu esthético-idéologique complexe et contradictoire de sa poésie ; à tel point que, lorsqu'il sera plus acerbement critiqué par la postérité – parallèlement à la « réhabilitation » du premier –, ce débat de l'histoire des traditions se déroulera, d'apparence, sur le plan du style, du goût, de l'art, mais, en réalité, sous l'effet de profondes causes historico-sociologiques.
- 2 Deux figures éminentes de la littérature hongroise du XVII^e siècle, *Miklós Zrínyi* et *István Gyöngyösi* sont des exemples probants d'un tel processus. Il y a là deux comportements radicalement opposés et, enfin de compte, dans le cadre de la littérature de valeur, deux qualités divergentes, tandis que tous les deux se révèlent, dans leurs traits individuels, dans leur propre modèle de l'œuvre d'art, des phénomènes socio-historiques typiques. Ils représentent les deux types de la *vision artistique du monde et de la méthode* du baroque hongrois. La présente étude écarte l'analyse et la mise en comparaison plus complexe, plus synthétique, pour ne tenter que la confrontation d'inspiration esthétique de leurs méthodes épiques¹. Le comte *Miklós Zrínyi* (1620-1664), issu d'une famille à riches traditions de la haute aristocratie, fut un capitaine de renommée européenne, une figure marquante de la lutte contre le Turc. Dans la Hongrie de son époque, c'est éminemment en cette qualité de soldat et d'homme politique qu'il tint un rôle de choix : en effet, il avait compris que les occupants turcs ne pouvaient être chassés que par une armée nationale moderne et que l'alliance dynastique avec la Maison Habsbourg devait être remplacée par un État national absolu assurant mieux l'évolution, le processus de

civilisation. Sa perspicacité, ses efforts politiques, ses pamphlets, son programme ont haussé Miklós Zrínyi parmi les plus grandes figures de l'histoire de la Hongrie. Son épopée, le *Szigeti veszedelem* (Désastre de Sziget ; 1645-1646) est l'expression artistique bien nuancée de cette conception progressiste politico-idéologique. Il ne s'agit nullement d'un traité politique ou d'une œuvre de propagande en vers, mais de la plus belle perle de la littérature baroque hongroise. Le poème chante la lutte héroïque de l'aïeul du même nom, Miklós Zrínyi, assiégé par le Turc dans Szigetvár, sa légendaire tentative de sortie et sa mort (1566). Ces événements avaient fait connaître, grâce à une multitude de tracts, le nom du défenseur de Szigetvár dans l'opinion publique européenne de son époque. En modelant une épopée de ces faits, le poète a voulu naturellement s'adresser à sa propre époque : au milieu du XVII^e siècle, c'est-à-dire presque cent ans après les événements chantés, chasser le Turc de Hongrie était au premier plan de l'actualité. Évitant toute actualisation tendancieuse, l'épopée de Zrínyi dirige l'attention sur les conditions internes, socio-éthiques de cette tâche, donc sur les soucis les plus lourds des Hongrois de l'époque.

- 3 Le programme social et politique du poète-soldat ne connut pas sa réalisation. La couche dirigeante venue de la haute et moyenne noblesse rejetait la conception de Zrínyi, celui-ci s'isola de plus en plus. Et lorsque, à l'aube d'une conjuration contre les Habsbourg, il succomba à la suite de l'attaque d'un sanglier – mais beaucoup ont soupçonné un assassinat derrière cet accident de chasse –, l'histoire et la littérature hongroise subirent la perte d'une de leurs plus grandes figures.
- 4 Parallèlement à – et, de plus, en conséquence de – la transplantation des voies commerciales européennes sur le littoral atlantique, par suite du développement, en Europe centro-orientale d'une nouvelle sorte de servage – « le second servage », selon l'expression d'Engels –, donc d'une phase nouvelle, tardive, contraire à l'évolution ouest-européenne du féodalisme: la voie du développement de la Hongrie connut des changements désavantageux². Les tentatives visant à une implantation sociale plus moderne à un absolutisme national subirent un échec à partir de la fin du XV^e siècle et cédèrent la place à l'alliance durable, de plusieurs siècles (naturellement, coupée de crises) de la noblesse se renforçant toujours plus et de la monarchie Habsbourg. Et, là, ce n'est pas l'alliance politique qui s'avère décisive, mais celle *sociologique* qui en fournit la cause plus profonde. De même que la *szlachta* polonaise, la noblesse hongroise renforcée en couche sociale autonome représentait, dans ses combats, face au pouvoir central, sa propre domination locale, à l'échelle du comitat, l'accroissement de la spoliation des serfs et l'indépendance désormais plutôt formelle, constitutionnelle et nobiliaire du pays – cela en conséquence inévitable des processus économiques du « second servage » (par exemple, l'économie allodiale, le refoulement de la production marchande paysanne, etc.). Et, en fin de compte, cette politique à intérêts particuliers de la noblesse moyenne était plus menacée par l'absolutisme national aspirant à une modernisation radicale du féodalisme, à une « ouverture » en direction de l'évolution bourgeoise que par l'extension des Habsbourg également au profit de la conservation des structures féodales. Le renforcement de la noblesse, le changement de tendance historico-politique ci-dessus brièvement indiqué se réfléchissaient nettement dans la vision du monde, en idéologie et en poésie aussi. La noblesse hongroise, après avoir échappé à la dépendance des grands seigneurs, était devenue un ordre autonome et reconditionnait vigoureusement l'opinion nationale, poussant au développement d'une vision du monde féodale et nationaliste rigide, basée sur une conception éthique particulièrement conservatrice. Conformément

– tout au moins, parallèlement – à ce processus, *une autre qualité artistique*, divergente de celle de Zrínyi devenait typique : celle d'István Gyöngyösi.

- 5 István Gyöngyösi (1629-1704) diffère sur presque tous les points de son quasi contemporain Zrínyi. Il vient de la moyenne noblesse ascendante, il est au service d'une vocation « intellectuelle » cantonne aux intérêts de sa couche : celle de l'avocat, du juriste, de l'homme politique. Dans un milieu encore seigneurial, il est déjà le représentant des idées, des idéaux de la noblesse : dans ses vastes poèmes épiques (dont la plupart chantent le mariage somptueux de ses divers protecteurs), il formule – au niveau conceptuel, artistique et conformément aux spécificités du réfléchissement esthétique – la nouvelle tâche socio-historique. Or, si nous devons, de plein droit, taxer ce tournant social, politique et idéologique d'historiquement déterminé et de nécessaire, il nous faut tout autant reconnaître son caractère historiquement négatif. Il va de soi que le réfléchissement artistique de ce processus ne saurait être simplifié en une opposition mécanique du progrès (Zrínyi) et de la réaction (Gyöngyösi) : nous pouvons plutôt parler de l'opposition de deux modèles artistiques, déterminés sur le plan sociologique, de deux types de la poésie baroque hongroise. Au niveau plus général, cela rappelle, peut-être, le rapport entre Le Tasse et le Cavalier Marin, d'autant plus que la méthode poétique de Zrínyi se rattache, par de nombreux liens à la poésie du premier, tandis que la manière de voir de Gyöngyösi là celle du second³.
- 6 1664 est l'année de la disparition subite de Zrínyi et de la composition du premier et du plus important poème de Gyöngyösi : *Murányi Vénusz* (la Vénus de Murány), dans lequel est développée l'histoire du célèbre mariage « politique » du palatin Ferenc Wesselényi, mariage qui assura à celui-ci la main de Maria Széchy et, par ce truchement, une place forte et des terres de la Haute-Hongrie au parti Habsbourg. Naturellement, la machination et le mariage sont présentés dans toute la pompe de la gloire et de la galanterie, dans toute la richesse des Ornaments de style de la poésie d'amour.
- 7 1664 représente donc une date symbolique aussi : elle départage deux visions artistiques du monde, deux méthodes épiques divergentes. Mais ce n'est pas seulement cette date qui nous offre, quasiment de soi-même, la mise en comparaison du *Désastre de Sziget* et de la *Vénus de Murány* et ce n'est pas seulement l'étroite affinité (et, dans ce cadre, les divergences) des intentions de genre des éléments et motifs épiques, du trésor d'images, etc. : il y a aussi le fait que chacune des deux œuvres est centrée sur des questions éthiques actualisées. Chacune d'elles traite un événement dont l'importance militaire est très limitée : le siège, en 1566, de Szigetvar et la prise, en 1644, du château fort de Murány grâce à une astuce et une conquête amoureuse.
- 8 Au cours des décennies qui s'étaient écoulées entre l'événement et la composition de l'œuvre, l'action, les faits racontés dans *Le Désastre de Sziget* s'étaient rehaussés, grâce aux transmissions de la famille, des contemporains, encore plus de la postérité, des historiens et de l'intensive tradition populaire, à un niveau où ils pouvaient servir de sujet à une épopée de portée nationale et universelle. Le développement s'avérait réussi, puisque l'agrandissement historique impliquait un message – en plaçant l'accent sur les conditions internes, éthico-sociales de la victoire sur le Turc – qui rayonnait une force percutante dans sa vérité artistique et non militaire, permettant de considérer comme une victoire l'écrasement de la petite garnison hongroise. En effet, dans l'optique de l'ensemble de l'évolution sociale hongroise, cette vérité artistico-éthique formulait l'alternative positive selon une situation dramatiquement tendue, cette prise de position nous invitant – comme Zrínyi le disait – à « imposer un autre ordre à nos affaires » : la

possibilité de bouter le Turc hors du pays était fonction d'une refonte radicale des conditions féodales antérieures. Selon la conception du poète Zrínyi, c'est la ferme direction centralisée, la lutte héroïque d'une communauté intimement liée sur la base de la discipline et de la confiance qui assurent une suprématie idéologique et morale non seulement sur l'occupant, mais aussi et surtout – ce qui est un clair appel à l'actualisation – sur les conditions de l'époque en Hongrie.

- 9 Ce que Gyöngyösi veut, c'est forger une épopée – également dans un but moralisant d'actualité et allant au-delà du motif immédiat de l'éloge des époux – à partir de l'histoire de Ferenc Wesselényi et de Maria Széchy, histoire voulue exemplaire pour la nation nobiliaire frappée de « dégénérescence », de dissensions. Mais c'est précisément la *solution artistique* dans son ambiguïté même qui dirige l'attention sur le caractère problématique de la *conception*. Pour formuler succinctement : tandis que, chez Zrínyi, le message poétique s'exprime par la magistrale composition de son épopée, par l'action d'une richesse exceptionnelle, par les actes de personnages multiples et à grandes valeurs individuelles, chez Gyöngyösi, cette tâche revient à une série de morceaux de remplissage méditatifs et moralisateurs, puisque le sujet médiocre, le vide presque total du milieu socio-humain, les figures exsangues s'avèrent inaptes à cette fonction – malgré tant de beautés décoratives de détail : peintures psychologiques, paysages, etc.
- 10 Ainsi, à l'encontre de Zrínyi, Gyöngyösi si n'a pas réussi à tirer l'insignifiante action diplomatique-militaire de sa particularité, elle est restée curiosité historique, anecdote intéressante et le poète tente en vain de conférer aux événements une grandeur épique à l'aide d'une masse de morceaux et de renvois antiques. Rien que pour sa forme, le « costume » épique de la *Vénus de Murány* se signale ostensiblement : proposition, invocation, éléments merveilleux, retardements, énumération, etc. Si ses aspirations épiques n'ont pas été couronnées de succès, ce ne sont pas les qualités littéraires indubitablement moindres de Gyöngyösi qui en ont été la cause, pas plus que l'insignifiance sur le plan historique de la prise de Murány. Cela peut s'expliquer, avant tout, par le fait que la vision du monde qui s'y exprime positivement dans les morceaux intercalés présente une divergence radicale par rapport à Zrínyi : au lieu du programme de la modernisation en profondeur de la société, de l'accélération absolutiste de l'évolution bourgeoise et nationale, elle développe un système de vigoureux arguments en faveur de la stabilisation sociologique, politique et idéologique de la noblesse.
- 11 Dans *Le Désastre de Sziget*, le siège même de la place forte est précédé de six chants, un tiers de l'épopée : il y a l'affabulation mythologique, le débat au Paradis et en Enfer sur les mœurs des Hongrois, sur leur décadence qu'il faut punir par l'occupation ottomane, il y a la présentation des personnages turcs et nombre de petits épisodes. De la sorte, l'œuvre de Zrínyi assied l'agrandissement de la portée morale, artistique du siège *de manière épique*, en superposant graduellement les caractères hongrois et turcs qu'il présente. Gyöngyösi commence son œuvre par une suite d'analogies mythologiques de huit strophes et ce n'est que *verbalement* qu'il tente d'élever son sujet au même niveau que les poèmes épiques de l'Antiquité, en se contentant d'en appeler au trésor de topos de celle-ci et à la civilisation nobiliaire. Cette même divergence esthétique peut être démontrée dans le cas de tous les autres éléments épiques aussi. Toute la composition de Gyöngyösi contredit l'intention épique : descriptions narratives, monologues, épîtres, dialogues dominant à défaut d'un tissu effectif d'actions. Un caractère non motivé marque toute l'intrigue : c'est « le ressac de sa raison » qui pousse Wesselényi à s'éprendre de Maria Széchy et à conquérir son château, c'est l'impulsion de l'éthique nobiliaire abstraite, le

« bouillonnement » du sang noble, l'aspiration à la gloire, à se forger un nom qui le poussent et non un sentiment personnel, un but politico-social concret et, précisément par cela, à teneur éthique générale, comme chez Zrínyi. Gyöngyösi écrit :

Beaucoup font courir leurs pensées au ras du sol
 Et, à la manière des aigles, peu les laissent voler,
 Ils n'ont de passions que pour les choses basses,
 Ils ressemblent à la victime abattue de Caïn.
 Ne peut se plaire en bas le cœur de celui
 Qui possède la vraie vertu des nobles ;
 Mais, comme la flamme emportée haut,
 Il sera désigné pour de hauts faits.
 Wesselén aussi jette sur ceux-ci ses yeux,
 Foulant des pieds les autres choses communes,
 Ne désirant que celles qui apportent la gloire
 Et jugeant son labeur être le chemin de roses.
 Il ne se contente pas de ce qui a été accompli jusque-là,
 Il veut orner sa belle renommée de plus de plumes,
 Qui le feront voler d'autant plus haut
 Et il embrase son cerveau avec de telles pensées :
 Quels modes et quels moyens devrait-il inventer,
 De quelle manière surmonter les grands rochers,
 Pour pouvoir enlever la célèbre Murány,
 Cette place si forte parmi celles de l'Europe ?
 Son sang noble ne lui laisse de répit,
 Mais le château est élevé, son accès difficile.
 Tant de soucis le rendent presque malade...

- 12 La fausse motivation qui pourrait être encore plus amplement démontrée dans toute l'épopée de Gyöngyösi est doublement problématique : d'une part, Wesselényi et Maria Széchy sont poussés à l'action par cette « haute » morale abstraite de la noblesse ; d'autre part, sur le plan épique, ils le sont par un appareil céleste. Par contre, chez Zrínyi, les contenus concrets – sociaux, politiques et moraux – sont forgés au cours d'une action constante et constamment dynamique, non à partir des déductions d'une théorie de l'éthique. L'appareil mythologique ne remplace pas, mais rend plus évidente la motivation bien de ce monde.
- 13 En étroit rapport avec ce problème, nous avons, dans l'œuvre de Gyöngyösi, la faiblesse de la présentation intellectuelle des personnages, le manque de caractère, de « cachet » des héros de l'épopée. (Il ne s'agit pas exclusivement de la *Vénus de Murány* : les particularités brièvement mentionnées ci-dessus restent les questions cruciales des autres œuvres épiques du poète aussi). La méthode de caractérisation de Gyöngyösi est narrative, descriptive, prolixe et généalogique, c'est-à-dire que, à propos de chaque phénomène, il cherche les antécédents historiques, les analogies antiques et évoque continuellement le passé de la noblesse hongroise. Cette méthode est diamétralement à l'opposé des portraits poétiques chez Zrínyi : ils sont épiques, se dégageant naturellement des actions, des actes ; il y a là une conséquence inévitable du fait que l'entourage socio-humain plus large fait défaut chez les héros de Gyöngyösi. Nous avons beau apprendre que Wesselényi est quelqu'un de hautement éminent pour sa force, sa beauté, son rang (faisons d'ailleurs remarquer que les attributs de ce genre, les mêmes analogies antiques accompagnent souvent les protagonistes d'autres œuvres aussi), si ces traits de caractère sont simplement énoncés et ne s'amalgament pas en individualité dans leur rapport intensif avec les autres personnages et une large gamme des problèmes de l'époque. De la sorte, cette méthode amène, en fin de compte une présentation abstraite, sans cinétique

intérieure des caractères - une thèse⁴. La richesse en personnages du *Désastre de Sziget*, la suite à haute tension des événements militaires, politiques et l'inspiration poétique ont nécessairement donné naissance aux figures à individualité bien découpée, typiques même dans leur extrême subjectivité, sans qu'il ait eu besoin de recourir au verbiage descriptif, à l'analyse didactique. Ainsi, ce n'est qu'au *Chant II* que nous apprenons que l'épopée parlera de l'aïeul Zrínyi, mais, à ce moment, le contexte a déjà, graduellement, donc de façon exemplaire, « brossé » le personnage du héros de Szigetvár. Dans ce chant, il ne consacre que trois strophes à la présentation de celui-ci, mais cette présentation ne se fait pas à l'aide de catégories éthiques, ni de qualificatifs laudatifs: la panique qui se propage dans le camp ottoman, la peur que Zrínyi suscite chez les Turcs et leur évocation poétique fournissent l'excellent instrument de cette caractérisation et amplification. Immédiatement après, le portrait de la personnalité brûlante du sens de ses responsabilités sociales et d'une poésie intime du grand capitaine est parfaite dans une action directe, une prière fervente :

Pour amener l'ultime ruine des camps turcs,
Il suffisait de dire : c'est Zrínyi qui bataille,
Comme le nuage tourbillonne devant le vent,
Le Turc se hâtait de rentrer au pays.
Dieu lui avait donné un tel pouvoir
Que, devant lui, l'ennemi comme du sable s'étalait,
Dieu le savait fort bien son serviteur fidèle,
C'est pour cela qu'il lui accordait sa bénédiction dans toutes ses affaires.
Zrínyi, un matin, comme c'était sa coutume,
Alors que l'aube commençait juste à poindre,
Sous le saint crucifix se tenait à genoux
Et ses pieuses lèvres imploraient de la sorte :
« Dieu sacro-saint, à l'infinie miséricorde,
Toi qui m'accordes ton aide en toutes choses,
Toi, mon arme invincible,
Mon bouclier, ma muraille, mon seul espoir !
« Que tes oreilles m'entendent du haut du ciel bleu,
Écoute, par ta grâce, ma supplique
Et ne fais pas loi de mes mérites,
Mais de ton cœur d'une immense miséricorde.

.....
« Seigneur, tu vois aussi comment le Turc païen,
Le chien impie grince avidement les dents,
Pour porter préjudice aux chrétiens,
Il n'a d'autre intention que de les écraser.
« Ne permets pas, Seigneur, bien qu'ils l'eussent mérité,
Qu'à cause de ta colère ils soient foulés au sol...

- 14 Tout au cours de l'épopée, cette image de Zrínyi, le défenseur de Szigetvár ne fait que de se nuancer et toujours avec, à l'arrière-plan, un événement de portée décisive, le sympathique entourage « démocratique » de la garnison hongroise, la mise en parallèle de celle-ci avec les Turcs, une composition soigneusement burinée. Mais ce n'est pas uniquement le portrait du grand capitaine qui est haut en couleurs : celui de tous les personnages, qu'ils soient hongrois ou turcs, est rendu authentique, enrichi par sa spécificité socio-éthique. Cela même dans le cas des figures secondaires ou des scènes de bataille « à visage humain ». Il nous suffit, dans ce domaine de confronter les énumérations.
- 15 Dans la troisième partie de son œuvre, Gyöngyösi présente les soldats de Wesselényi au cours d'une scène de départ passablement prolixe et totalement passive ; les lieutenants

se voient tous conférer une grandeur digne d'Hector, mais la troupe est louée déjà bien avant la concrétisation individuelle. L'énumération est continuellement tissée de moralisations, à tel point que la peinture concrète des mérites militaires, de la personnalité des soldats fait totalement défaut.

- 16 Par contre, au *Chant V*, le poète de la *Zrínyiade* – dénomination donnée couramment à l'épopée sur Szigetvár – a su caractériser de manière magistrale, simultanément à la description des sabres, des cuirasses, des plumets, etc., les soldats hongrois, parce qu'il les a présentés dans une situation affective exacerbée: lors de leur serment à la suite du célèbre discours de Zrínyi, quand ils sont fondus en une communauté idéale. De la sorte, il n'a pas besoin, en renvoyant aux victoires, aux actes d'héroïsme des anciennes et glorieuses batailles, de peindre ses personnages – comme Gyöngyösi – en usant continuellement de catégorie éthiques abstraites.

- 17 Manquant de vrai dynamisme interne, la composition de Gyöngyösi se désagrège en passages et digressions de grande beauté en soi. Mais toute belle description n'est artistiquement valable que si elle est rapportée à l'échelle humaine. Selon György Lukács, ce n'est que par leur rapport au destin humain qu'en poésie les choses se font vivantes. C'est pour cela que le vrai poète épique ne les décrit pas : il raconte la fonction des choses dans l'enchevêtrement des destins humains et, cela aussi, il ne le fait que lorsque les choses ont une part dans la destinée, les actes, les souffrances des hommes...⁵. Tel n'est pas le cas chez Gyöngyösi : sa méthode épique est surchargée de morceaux – riches en beaux détails – décoratifs, mythologiques et méditatifs, moralisants. Ce sont ces trois types de morceaux intercalés qui s'imposent en tant que résidus caractéristiques d'une composition désarticulée. Et c'est précisément là que nous pouvons détecter les racines en fin de compte idéologiques et morales de la tendance *esthétique*. Ces morceaux sont, en effet, les réflexissements les plus directs de ce changement historico-sociologique que nous avons déjà relevé en parlant du renforcement d'une politique autonome de l'ordre de la noblesse. Ces morceaux sont les formulations rhétoriques du nationalisme nobiliaire, de la conception morale auto-apologétique de la moyenne noblesse. Par suite de sa vision du monde différente, Zrínyi ne se laisse aller que rarement à des digressions de ce genre, celles-ci s'intègrent, alors aussi, dans des dialogues, c'est-à-dire qu'elles s'intègrent, en tous les cas, à la micro et macrostructure de l'épopée, donc leur tâche n'est pas le développement « verbal » du message, ni même le soulignement direct, « tendancieux » de la conception impliquée dans l'action, comme chez Gyöngyösi.

- 18 Cette même et décisive différence artistique peut être établie en confrontant l'œuvre de Zrínyi et *Kemény János emlékezete* (Commémoration sur János Kemény) une autre épopée de Gyöngyösi, d'autant plus que celle-ci est, à plus d'un point, plus mûre, plus harmonieuse que la *Vénus de Murány*. Elle a été composée dans la seconde moitié des années 1660, dans les années de la conjuration de Wesselényi contre les Habsbourg. Au moment de l'intrigue militaire et amoureuse de Murány, Wesselényi est encore un aristocrate fidèle à la Maison d'Autriche. Maintenant – mécène de toujours de Gyöngyösi –, il dirige la conspiration (d'ailleurs débile, frappée d'insuccès) à laquelle le poète Zrínyi devait consacrer ses derniers mois. Et si, cette fois-ci, Gyöngyösi place au centre de sa nouvelle épopée, une des intéressantes figures de la Transylvanie du milieu du siècle : le prince János Kemény, cela correspond à la modification de la prise de position politique de Wesselényi. János Kemény, prince de la Transylvanie juridiquement dépendante du sultan veut mettre fin à cet assujettissement avec l'aide des Habsbourg ; les troupes impériales l'abandonnent et le prince périt sur le champ de bataille. Cette fois-

ci encore, le poète intercale à la suite des tragiques événements politico-militaires une belle histoire d'amour et de mariage: celle de János Kemény en captivité turque, puis libéré, élu prince, et d'Anna Lónyay.

- 19 Quoique la technique poétique de Gyöngyösi ait évoluée dans cette épopée, sa méthode différente de celle de Zrínyi reste, ici aussi, apparente et c'est justement ce qui rend indiscutablement authentique la divergence des deux modèles. Les héros de Gyöngyösi n'ont guère de continuité psychique. Ainsi, à la fin du poème, les incertitudes, les lenteurs politico-militaires de Kemény ne sont valables qu'en tant que faits de chronique, mais non sur le plan artistique et psychologique, car ils sont mal préparés, Kemény étant, d'un bout à l'autre, représenté comme le combattant courageux et fidèle de la « patrie bien-aimée » et du « sang noble » dont il est si souvent question. Ce ne sont que les insertions moralisatrices qui nous annoncent la présomption du héros et la fin tragique, non une conception de base s'exprimant dans l'absolue nécessité artistique interne de l'œuvre. Tournons-nous encore une fois vers la *Zrínyiade* au *Chant III*, dans un célèbre épisode, celui de Siklós, le poète fustige une faute morale, l'outrecuidance : le vaniteux Mehmed Pacha ne veut pas croire à la possibilité d'une attaque par surprise des Hongrois et la ripaille qu'il organise se termine dans le sang et la mort. Cet épisode travaillé avec une magistrale élégance représente, au début de l'épopée, un élément organique de la conception fondamentale graduellement développée : la glorification morale des héros de Szigetvár, la désagrégation morale et militaire de l'armée turque. Il y a même un beau morceau lyrique (le chant d'un jeune Turc sur l'inconstance de la fortune) d'intercalé pour rendre encore plus intime cet épisode richement travaillé qui est donc un élément organique de la *motivation épique immanente* de l'œuvre.
- 20 La passion politico-morale progressiste, le pathos patriotique qui s'enracinent si profondément dans l'individualité aussi des défenseurs de la place-forte hongroise confèrent, de la sorte, à l'épopée de Zrínyi, un contenu social s'élevant jusqu'au général ; tandis que, chez Gyöngyösi, ces mêmes sentiments ne vivent qu'en paroles, sont apparences uniquement « intellectuelles », « mouvements de la raison ». Dans son poème, le mot « raison » est une clé, une notion relevant de la statistique linguistique : qu'il s'agisse d'amour, de patrie, de mœurs nobles, les personnages raisonnent bien plus qu'ils n'agissent. Là, nous ne pensons pas uniquement aux digressions méditatives : la situation la plus importante, la plus caractéristique dans ces vers épiques est toujours la méditation nocturne. Dans un sens plus large, ce culte de la méditation fournit le centre, le foyer de rayonnement de cette vigoureuse abstraction présente dans toute la structure du poème qu'il s'agisse de l'élément grammatical (la fréquence des notions abstraites), de l'élément métaphorique (allégories) ou de l'élément microstructural (caractère dominant des morceaux intercalés) ; mais nous la retrouvons tout autant dans la macrostructure, la composition aussi. Pour n'avancer qu'un exemple de ce dernier domaine : au *Livre II*, Gyöngyösi ne peint pas directement l'une des campagnes à l'issue malheureuse de Kemény, il se contente de nous la faire raconter par un messager. Cependant, à travers ce prisme épique « double », les grandes scènes appelées à rendre avec dynamisme les contenus humano-sociaux se déforment, la narration devient une sèche énumération des faits et il n'y a plus *a priori* possibilité de représenter une large gamme de visages humains. Quand, enfin, le poète se propose de chanter directement une scène de bataille, celle-ci s'avère, en comparaison du mouvement puissant chez Zrínyi, une description bien anémique qui ne manque pas, elle non plus, d'être coupée de digressions, de méditations.

- 21 Si nous avons rapporté l'épopée sur Kemény à l'œuvre de Zrínyi, c'est aussi parce que sur nombre de points, on peut philologiquement démontrer l'influence directe de celle-ci sur celle-là. La confrontation soignée de ces points – et dont nous sommes contraints de nous abstenir sur ces pages – ne fait que confirmer tout ce que nous avons établi sur la différence des deux modèles d'œuvre poétique.
- 22 La situation est la même, si nous comparons la représentation de l'amour chez les deux poètes. Bien que son thème majeur soit l'amour, Gyöngyösi n'arrive à créer que des figures et des passions exsangues, alors qu'il n'en est pas ainsi chez le « pudique » Zrínyi qui ne considère l'intrigue amoureuse qu'élément secondaire. Le premier nous offre des mariages d'amour sans motifs humains, agencés par Cupidon, qui s'organisent dans une correspondance toute doctrinale et ne « se trempent » pas dans la vie, liaisons qui ont été décidées bien avant que l'homme et la femme se soient même connus. Par rapport aux épisodes d'amour du *Désastre de Sziget*, cela signifie un tarissement du modelage artistique de l'amour individuel. Chez Zrínyi, l'amour d'une exceptionnelle beauté qui se tisse entre le chef turc, Déliman, chassé, devenu meurtrier et malgré tout sympathique, et la fille en veuvage du sultan, Koumilla, fait étroitement partie de la conception fondamentale du poème et ne se contente pas d'être un simple épisode sur un sujet individuel. Ce qui est encore une fois décisif, c'est que cet événement *subjectif* est rendu brûlant par des *contenus socio-éthiques* plus profonds et cet amour tragique d'un lyrisme saisissant maintient l'espoir de l'humain dans le champ de forces d'une situation-limite socio-historique particulièrement tendue : l'existence ou la disparition du peuple hongrois aux moments de l'occupation ottomane. L'espérance de cet élément humain que, dans l'action épique, face à l'armée turque en débandade, les défenseurs hongrois et l'amour représentent conjointement, mais dont le poète demande des comptes – c'est là son appel au XVII^e siècle, son message ! – aux Hongrois de son temps. Gyöngyösi transplante indiscutablement de la Renaissance la conception d'une vie, d'un amour bien terrestres, mais le mode de vie et de penser de la noblesse moyenne la rend immédiatement de pure forme et l'insère dans le cadre d'une moralité rigide. À la place de la richesse de l'amour, de ce sentiment qui nous ouvre tout un univers, nous avons des douzaines de morceaux, de belles strophes décoratives sur le pouvoir de l'amour, sur la beauté de telle ou telle figure féminine. Aussi bien, l'intégralité que l'intimité de la peinture artistique de l'émotion amoureuse sont perdues...
- 23 Mais revenons à notre point de départ d'esthétique du genre : il semble temps de généraliser nos constatations. Ce qui revient à dire que, en adoptant la thèse marxiste sur l'évolution inégale de l'art et de la société, nous ne craignons pas d'avancer que le processus allant de Zrínyi à Gyöngyösi, la différence entre les deux modèles cachent une tendance historique néfaste. Cependant, il nous faut distinguer, en même temps, la nécessité inévitable socio-historique de cette série de phénomènes artistiques, son caractère typique et encore ses éléments positifs annonçant des essors relatifs, ultérieurs.
- 24 Le développement « immanent » de la poésie épique hongroise a nécessairement, au sein de conditions sociales tendues, culminé précisément avec Zrínyi, le créateur de l'épopée nationale, le poète qui a vécu le plus profondément les alternatives de son époque, le « soit... soit » du peuple hongrois, en tant qu'individu, en tant qu'homme politique et en tant que poète. Rappelons le contenu de cette possibilité de choix : soit, par des réformes intérieures, sociales et politiques, par le refoulement de l'hégémonie de la moyenne noblesse, par un absolutisme national surmonter les dangers de plus en plus nombreux, chasser le Turc et conserver l'indépendance face aux Habsbourg ; soit, au contraire,

accepter la tendance conservatrice, maintenir le système si funeste à l'évolution du second servage, cela par le truchement de l'hégémonie de la moyenne noblesse. C'est exactement à cause de cette large et universelle perspective que la *Zrínyiade* – comme toute épopée importante – est en mesure de nous faire ressentir, de plus avec une authenticité, une créance personnelle, une plénitude, une portée dans l'histoire nationale et mondiale. Généralement, la décadence du genre épique peut être expliquée par la désagrégation de l'image du monde, par l'altération totale de la perspective, surtout si – comme ce fut le cas en Hongrie – la littérature est encore longtemps incapable de donner jour à l'épopée de la bourgeoisie, le roman. C'est pour cela que, dans la littérature hongroise, jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle, la poésie épique a tenu un rôle spécifique – et pas toujours heureux.

- 25 Ce n'est que dans cette corrélation que nous pouvons comprendre *l'échec artistique de l'intention épique* chez Gyöngyösi. Selon une vue abstraite, il peut être vrai, comme Imre Trecsényi-Waldapfel, l'a démontré⁶, que le genre de Gyöngyösi se rapproche surtout de *l'épithalame* humaniste ; mais l'évolution historico-esthétique, les modèles de Gyöngyösi, son objectif et le résultat de ses efforts semblent renforcer la constatation de Ferenc Toldy :

L'épopée hongroise, née avec Zrínyi et arrivée immédiatement à son sommet pour en retomber, tout aussi brusquement avec Liszti, passe chez István Gyöngyösi, dans le domaine du roman en vers⁷ !

Il ne s'agit donc pas d'un mélange de genres entre l'épopée l'épithalame, mélange pouvant être motivé par le baroque, mais plutôt de l'expression poético-artistique inévitable, à l'intérieur du baroque, d'un tournant historique.

- 26 Il ne fait pas de doute que le genre épique de Gyöngyösi possède une notable valeur évolutive en soi, surtout du point de vue de l'histoire de la civilisation, de la sociologie du goût, puisqu'il a rallié à la lecture des couches plus larges que jamais auparavant. Succédané, en quelque sorte, du roman profane qui faisait défaut, il a offert aux lecteurs des sujets terrestres, bien de ce monde, amoureux et politiques, assurant définitivement *aux belles-lettres profanes* droit et audience chez les nobles de Hongrie. Cependant, sur le plan esthétique, social et idéologique – que l'histoire de la littérature considère comme plus décisif – nouveau modèle d'œuvre d'art, réfléchissaient la désagrégation dans la moralisation et la décorativité du contenu éthique encore sérieux et artistiquement authentique chez Zrínyi. Ce processus atteint son sommet avec la *Charichlia* qui clôt la carrière de Gyöngyösi. Ce n'est certainement pas le fait du hasard que ce volumineux ouvrage s'avère justement la transplantation indirecte du roman d'Héliodore – *Aithiopika* – qui est l'une des étapes artistiques flagrantes (bien qu'à un niveau incomparablement plus élevé que l'œuvre de Gyöngyösi) de la crise sociale et spirituelle, de la carence intellectuelle de l'Antiquité tardive, de la venue à l'avant-plan d'une fonction exclusivement récréative de la littérature.
- 27 La désagrégation de la forme épique, la dévaluation du réalisme épique – tout ce que nous avons tenté de démontrer ci-dessus succinctement – ne sont que *l'un des composants* de la divergence entre la méthode artistique de Zrínyi et celle de Gyöngyösi. Les œuvres de celui-ci tombent en morceaux, l'unité de la conception leur fait défaut, elles sont prolixes, les morceaux intercalés se succèdent sans fonction aucune, les personnages ne sont pas typisés, le fonds idéal historico-national et le sens de la responsabilité éthique s'affaiblissent, c'est *la description statique et le décor qui dominent* au lieu de la narration dynamique : tels sont les principaux facteurs idéologiques et artistiques de ce processus.

Il ne s'agit donc pas, en premier lieu, du talent plus riche de Zrínyi ou de celui plus modeste de Gyöngyösi. Pas plus que d'une éventuelle autre tendance, celle de ce dernier, à l'intérieur même du baroque.

- 28 La recherche hongroise sur le baroque de l'entre-deux-guerres⁸ avait raison de rattacher Gyöngyösi (ce qui ne fut pas le cas pour Zrínyi), sur les traces de la théorie de Wölfflin et Weisbach, à la composition dite décorative du baroque tardif. L'analyse que nous allons citer a formulé une vérité qui ne cesse d'être valable :

[...] le baroque n'est pas la dénomination d'un goût homogène. Les représentants du baroque littéraire hongrois sont Péter Pámaný et Miklós Zrínyi, mais aussi István Gyöngyösi. Le baroque a hérité du Moyen Âge l'âme chrétienne attentivement tournée vers l'autre monde, l'ascèse et, de la Renaissance, l'amour passionné de tout ce qui est terrestre. Dans les œuvres du grand baroque en pleine floraison, cette nouvelle expression se manifeste grâce à des compositions vigoureuses. Selon Wölfflin... cet art est caractérisé par l'*einheitliche Einheit*. Les parties ne sauraient être séparées, car la corrélation est organique... Mais, en général, on peut distinguer deux périodes dans le développement des formes artistiques : celle de la floraison, celle de la décadence. L'étape suivante du baroque est déjà marquée par la désagrégation dans laquelle l'élément décoratif se voit conférer un rôle important...⁹

Vue sous cet angle, il est indéniable que l'épopée de Zrínyi est le produit du grand baroque héroïque sous le signe de l'*einheitliche Einheit*, tandis que les poèmes épiques de Gyöngyösi, ses si problématiques épopées appartiennent au baroque décoratif, tardif.

- 29 Cependant, pour qualifier cette opposition au sein du baroque, cette explication relevant de l'histoire du style ne peut nous suffire. Ce n'est pas simplement la floraison, puis la décadence naturelle du baroque qui s'imposent à nous dans la confrontation des deux poètes, mais le contenu idéologico-esthétique de ce processus. Nous devons étudier les œuvres et les tendances littéraires de cette période non seulement dans leurs strictes contraintes historiques, mais aussi dans un système esthétique-typologique à perspectives plus vastes.
- 30 Si nous insistons là-dessus, c'est parce que, à notre avis, la divergence de la poésie épique de Zrínyi et de Gyöngyösi dans le cadre du baroque hongrois du XVII^e siècle peut être fort bien caractérisée par la confrontation du symbole et de l'allégorie dans le sens des écrits esthétiques d'un Goethe, d'un Walter Benjamin et, surtout, d'un György Lukács. Sans vouloir reléguer les ouvrages de nos deux poètes et ces deux modèles d'œuvre d'art dans d'étroits tiroirs bien définis, nous ne pouvons douter que, *dans leur tendance*, elles soient marquées, d'une part, par la méthode symbolico-réaliste et, de l'autre, par celle allégorico-décorative¹⁰.
- 31 En quoi consiste donc l'opposition esthétique (et non poétique !) du symbole et de l'allégorie ? C'est Goethe que Lukács cite comme nous offrant l'explication la plus percutante. Selon le grand Allemand, le symbole est une représentation qui « change le phénomène en idée et l'idée en image » et dans laquelle « le particulier représente toujours le plus général ». Il s'agit donc d'une méthode artistique qui, dans la présentation sensorielle et concrète, réfléchit des contenus universels, plus précisément : l'intensification de la conscience de l'humanité s'exprimant à travers les conditions, les luttes sociales. Par contre, l'allégorie change le phénomène en notion et celle-ci en image, ce qui rompt la dialectique de l'individu, du particulier et du général. L'allégorisme conduit au réfléchissement abstrait, déshumanisé et, en même temps, trop concret, décoratif et naturaliste de la réalité, exprime donc, en fin de compte, par l'art la

dépendance de l'homme impuissant face à l'univers, sa dépendance d'un quelconque être transcendant, la carence de l'immanence humaine.

- 32 Naturellement, les deux modèles ne se présentent jamais à l'état pur et il est également important que nous n'appliquions jamais comme norme concrète la suprématie théorique du symbole réaliste. Si nous jugeons donc que, au sein des lettres baroques, l'épopée de Zrínyi est plus durable, de plus grande valeur, l'analyse effective n'évitera le piège de l'a-historisme que si nous parlons de l'opposition *sociologiquement* inévitables des deux modèles d'œuvre d'art différents et non de « bonne » et de « mauvaise » poésie.

- 33 Examinons un unique point de vue, celui de la *décorativité* baroque. Les éléments décoratifs sont les composants naturels de toute œuvre d'art. Mais au cours du développement de la littérature (et des autres arts) peuvent naître, de manière constamment renouvelée, par suite de causes historico-sociales bien définies, des tendances qui ne se proposent pas d'imposer de façon conséquente la peinture de l'homme, la dialectique immanente des forces intimes de l'humanité en lutte avec son destin, mais limitent l'existence et les rapports de l'homme à une représentation. C'est ainsi que *la décoration d'instrument qu'elle est, se fait forme*, repousse à l'arrière-plan le contenu humain de la figuration sensorielle et sociale, dirige toute l'œuvre d'art vers la généralité abstraite et conserve, ce faisant, la prédominance du plan individuel et décoratif aussi. Selon Lubies :

Die von uns geschilderte absolute Vorherrschaft des dekorativen Prinzips hat gerade die Funktion für die so fehlende Notwendigkeit in der Gegenständlichkeit, in den Beziehungen, in Wachstum, etc., der künstlerisch wiedergespiegelten Welt einen Ersatz zu schaffen, der selbst ästhetischen Charakters ist, obwohl er – da er nicht als Korrektiv und Regulator einer Gestaltung in eigentlichen Sinne, sondern als alleiniger Träger der Komposition figuriert – sich bloss am Rande des Ästhetischen befindet, indem er zwar ein homogenes Medium zu schaffen imstande ist, ohne ihm jedoch eine weltschaffende Kraft verleihen zu können... Die Allegorie kann deshalb als ein – wenn auch noch so problematischer – Formungstyp innerhalb der Ästhetik behandelt werden, weil in ihr trotz aller antikünstlerischer Gegentendenzen ein sinnlich homogenes Abbilden der Wirklichkeit entsteht. Freilich ein weltloses, ein abstraktes Zusammenfügen von Partikularität und abstrakter Allegemeinheit, das, wenn es zu einer Dauerwirkung gelangt, diese nur in dekorativer Gehaltlosigkeit verwirklichen kann; die ursprüngliche Transzendenz verduftet mehr oder weniger und hinterlässt bestenfalls den Reiz einer farbig geordneten Inhaltslosigkeit.¹¹

- 34 C'est de la sorte que *l'allégorisme décoratif* prend la relève de la méthode du *symbole* comportant seulement des éléments décoratifs. Le modèle de Gyöngyösi remplace celui de Zrínyi. Les preuves de ce processus pourraient être longuement citées et se retrouvent aux niveaux structural de la versification, du genre, du système de *topos*, de la composition, de la peinture des caractères, du message, etc., c'est-à-dire à l'ensemble des niveaux structuraux des œuvres d'art. Chez Gyöngyösi, l'allégorisme ne se fonde pas sur la transcendance religieuse, comme en général c'est le cas, mais sur une « éthique transcendante » mondannée, laïcisée qui se dégage tout naturellement de l'image du monde de la noblesse, du réfléchissement idéologique de la noblesse moyenne.
- 35 Cette éthique « transcendante » de la noblesse signifie un système de normes déduit à partir de la gloire passée et des mérites présumés des nobles : une interprétation abstraite de l'attitude héroïque identifiée à la vertu militaire. Elle signifie également, à partir de la dualité de la moralité et de la légalité au sens kantien, la conception particulièrement sclérosée, de pure forme de cette dernière. C'est précisément sur ce

point que Gyöngyösi peut être opposé à Zrínyi le poète. Leur antagonisme artistico-idéologique est le réfléchissement – loin d'être automatique – du tournant survenant dans le processus social hongrois, tournant qui est marqué par la prédominance établie du système et du régime des Ordres. En fin de compte, c'est avec ce tournant socio-historique qu'est en corrélation la divergence des deux modèles épiques du baroque.

- 36 L'appréciation nuancée doit percevoir simultanément la nécessité et la valeur de chacune de ces deux alternatives artistiques quasiment parallèles, de ces deux méthodes épiques ; mais, corollairement, elle doit aussi saisir leur divergence fonctionnelle et esthétique, leur différence de contenu et de qualité aussi.

NOTES

1. La littérature utilisée par la suite : T. KLANICZAY : *Zrínyi Miklós*, Budapest, 1964² ; *A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig* (L'histoire de la littérature hongroise de 1600 à 1772). Sous la direction de T. Klaniczay, Budapest, 1964 ; P. AGÁRDI : *Rendiség és esztétikum – Gyöngyösi István költői világgépe* (Le système des Ordres et l'esthétique – La vision du monde poétique de I. Gy), Budapest, 1972. – Les éditions les plus complètes de leurs œuvres : *Zrínyi Miklós Összes Muvei I-II.* (Œuvres complètes de Miklós Zrínyi, I-II). Ed. Cs. Csapodi et T. Klaniczay, Budapest, 1958 ; *Gyöngyösi István összes kolteményei I-IV.* (poésie complète de István Gyöngyösi, I-IV), Ed. F. Badics, Budapest, 1914-1937.

2. Cf. : Zs. P. PACH : *Nyugat-európai és magyarországi agrárfejlődés a XV-XVIII. században* (Développement agricole en Europe de l'Ouest et en Hongrie aux XV-XVIII^e siècles), Budapest, 1963 ; A. R. VÁRKONYI : *Bethlen, Zrínyi, Rákóczi.* In « Valóság », 1970, n° 5 ; – *Vita a feudális kori magyar történelem periodizációjáról* (Débat sur la périodisation de l'histoire hongroise de l'époque féodale), Budapest, 1968 ; J. SZÜCS : *A nemzet historikuma és a történelemszemlélet nemzeti látószöge* (Le fait historique de la nation et l'angle de vue national de la conception de l'histoire), Budapest, 1970.

3. En plus de la littérature citée sous note 1, cf. : la célèbre étude – restée inachevée – de János ARANY en 1860 ; *Zrínyi és Tasso* (Zrínyi et le Tasse). « Arany János válogatott prózai munkái » (Proses choisies de J. Arany), Budapest, 1968 ; T. KARDOS : *A költő Zrínyi a XVII. század világában* (Zrínyi, le poète dans le monde du XVII^e siècle). In : T. KARDOS : *Élő humanizmus* (Humanisme vivant), Budapest, 1972 ; T. KARDOS : *Il nesso fra realtà ed imagine nello stile di un seicentista ungherese : Nicola Zrínyi.* In : *La critica stilistica e il barocco letterario*, Florence, 1958.

4. Pour ce qui est des fondations théoriques des catégories esthétiques, cf. : Gy. LUKÁCS : *Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten.* In : Gy. LUKÁCS : *Probleme des Realismus*, Berlin, 1955.

5. Gy. LUKÁCS : *Erzählen oder Beschreiben ?* Idem.

6. TRENCSENYI-WALDAPFEL : *Gyöngyösi-dolgozatok* (Études sur Gyöngyösi), Budapest, 1932.

7. F. TOLDY : *A magyar költészet története az ősidőktől* Kisfaludy Sándorig (Histoire de la poésie hongroise des temps les plus reculés à S. K.), Pest, 1867², p. 279.

8. Cf. : surtout l'ouvrage de L. NAGY : *Gyöngyösi és a barokk* (Gyöngyösi et le baroque), Budapest, 1929.

9. M. RADNÓTI : *Márssal társalkodó Murányi Vénusz* (La Vénus de Murány en conversation avec Mars). In : M. RADNÓTI : *Tanulmányok, cikkek* (Études, articles), Budapest, 1956, pp. 160-161.

10. Gy. LUKÁCS : *Die Eigenart des Ästhetischen*, Luchterhand, Berlin, 1963. Chapitre « Allégorie et Symbole » au Tome II.
11. *Idem*, pp. 745-746.